رابطة الأدباء في الكويت
سلسلة كتاب الرابطة
(٧)

المغيَّب والمجسَّد
دراسة في قصص سليمان الشطي

الدكتور مصطفى الضبع

الغلاف: محمد شمس الدين

سلسلة كتب تصدر عن رابطة الأدباء
في الكويت يشرف عليها الدكتور:
مرسل فالح العجمي

هيئة التحرير:

د. خليفة الوقيان
د. سالم عباس خدادة
أ. يعقوب عبد العزيز الرشيد

المغيَّب والمجسَّد

دراسة في قصص سليمان الشطي

د.مصطفى الضبع

الطبعة الأولى 2000 م

إهداء

إن الدخول إلى الإبداع الخليجي من
بوابة قصص الدكتور سليمان الشطي
ليس إضافة لرصيد معرفي نشط
وحسب، وإنما هو تصحيح لخارطة
الأدب العربي الحديث.

مقدمة

والتعمية هنا مقصودة، متعمدة كي لا يمر المتلقي على الحالة المتميزة مرور الكرام، قديما قالوا: «لن تدرك ما في أعماق البئر وأنت على ظهر حصان سابح»، الأمر إذن مرهون في إدراكه بأن نقف ونتأمل وإلا فإننا لن ندرك تميز الحالة، توقفت كثيرا عند العبارة، وبعدها رحت أبحث عن أعمال صاحبها، دخلت النصوص كعادتي دائما رافعا شعارا أؤمن به: لا تدخل النص مدججا بأسلحة تفتك به، فقط حاور النص وخلاصة الحوار هي ما يمكن اعتباره نقدا، لقد قتل النقاد نصوصا كثيرة تاركين إياها نازفة ورحلوا، وجهت يوما دعوة لنفسي في صورة سؤال: إذا كنا نطالب المبدع أن يقرأ كما يريد ويثقف نفسه كما يشاء، ولكن عندما يكتب يكون هو فقط، فلماذا لا يفعل الناقد كذلك، وله حسن المآل وجمهور من القراء؟

جعلنا النقد سابقا للإبداع، فأجبرنا النص على أن ينصاع للنظرية لا أن تطور النظرية ذاتها للتعامل مع النص، طُرح سؤال جديد، هل غابت النظرية النقدية العربية لأننا اختبرنا التراث فلم نجد فيه جذورا يمكن الاعتماد عليها في وضع نظريةواستنباتها أم أننا لم نختبر التراث؟

(كل حالة متميزة . . .) تداخلت مع العبارة وقررت تتبع حالات الكاتب، وقتها كنت اتخذت قرارا حاسما أحاول من خلاله أن أتخلص من مشكلة الكتابة عن نصوص أشعر أنني لا أعطيها حقها لأن المساحة المتاحة للنشر لا تستوعب، كما أن مطبوعاتنا الدورية وصحفنا في معظمها تفضل نشر ما يكتب عن أعمال صدرت حديثا، كنت في نقاش مع الصديق القاص سعد القرشي الذي نصحني بأن أترك نفسي للقلم والصفحات وبعدها يقضي الله أمرا كان مفعولا فيما يخص النشر، وشجعني على الفكرة أستاذي د. محمد حسن عبد الله عندها بدأت تجربة جديدة بالنسبة لي. حققت بعض طموحي في النقد، أن أتناول مشروعا إبداعيا بصورة أعمق أو أتوقف عند نص يمثل حالة متميزة، وفي أدبنا العربي كثير من هذه النصوص ذات الخصوصية والتي لا تقبل إلا أن تُفتح

بمفاتيحها هي لا بمفاتيح خارجة عنها ، من هنا جاءت هذه الدراسة الخاصة بمشروع كاتب واحد ، تحاول قراءة النصوص من داخلها ، تتوقف عند أشياء نهملها كثيرا في نقدنا العربي وهي دراسة ليست شاملة تماما لأعمال الشطي فكما أن قصة (جسد) قد اختصت بفصل ذي مساحة كبيرة فإن نصوصا أخرى يمكن للتحليل أن يقف عندها بنفس القدر ، وقصة جسد نفسها لا تدعي الدراسة إنها جاءت بالقول الفصل فليست هناك دراسة محيطة وإنما هناك دراسة تحاول أن تقول ما لن يكون الكلمة الأخيرة .

وقد سبقت هذه الدراسة مجموعة من الدراسات على الطريقة نفسها وبالقدر نفسه ، ودراسات تناولت أعمالا للغيطاني وإبراهيم أصلان ومنتصر القفاش وإبراهيم درغوثي ولكن لم يتح لها النشر حتى كتابة هذه السطور ، كما أن هناك دراسات قيد الإنجاز في إطار الفكرة نفسها .

حاولت قدر الإمكان استثمار حبي لفن السرد أولا ومقولة جاءت في حوار مع أستاذي د . يوسف نوفل أثناء إعدادي للدكتوراه حينما قال أريدك أن تنفتح على النص العربي . ثم تشجيع أستاذي د . محمد حسن عبد الله ، استثمار كل ذلك في إنجاز هذا العمل الذي يحاول شأنه ما أنجز وما لم ينجز ، أن يقدم الصوت النصي أولا ثم يأتي الناقد محاولا الوقوف عند هذا الصوت محللا ومنقبا .

تنقسم الدراسة إلى فصول ثلاثة :

الأول : العتبات : ويتوقف عند هذه النصوص المهملة في نقدنا العربي وخاصة في المشرق ، فقد أتاحت علاقة نقاد المغرب بالثقافة الغربية قدرا من التعمق للنظر في أمور نتجاهلها في المشرق العربي . لذا يهتم الفصل بهذه النصوص الموازية للمتن ، والتي لا نستطيع دخول النص ومن ثم استيعابه إلا بها .

الثاني : بلاغة النص : ويعالج جماليات النص المشكّلة لبلاغته ومن ثم خصوصيته مشتبكا بمقولات البلاغة السردية قديما وحديثا ، وعارضا لبعض الجوانب الفنية والتقنية في إبداع الشطي .

الثالث : التحليل النصي : ويتوقف عند نص واحد محاولا من خلال طرح تساؤل : إلى أي مدى تستطيع القراءة النصية ويتمكن التحليل من استنطاق النص دون تعسف .

الخاتمة : وتعرض لأهم نتائج الدراسة .

وبعد ، في مجال العلوم الإنسانية لم يأت ولن . . . من يدعي أنه يقول الكلمة الأخيرة لذا يبقى لهذه الدراسة إنها امتلكت جرأة القول ولكنها لا تمتلك جرأة الادعاء بأنه الأخير .

والله ولي التوفيق

مصطفى الضبع
القاهرة ١٩٩٩

(١) سليمان الشطي ، رجال من الرف العالي ، مكتبة دار العروبة ، الكويت ، ط ١ ، ١٩٨٢ . ص ٦٣ .



الفصل الأول

العتبات

لأن النص الإبداعي بنية صيغت بقوة الخيال الفعال ولأنها صيغة مطروحة بالدرجة الأولى على المخيلة الإنسانية ، فإن مجابهة هذا النص ومحاولة ترويضه تتم عبر عملية تعتمد على قوة الخيال البشري الفعال ، «ولولا الخيال لظل ما يبديه المظهر أو الشيء لعياننا مشوشا متفكك البنية ، ولما أمكن أن نشارف الأفق الذي تتحد فيه كثرة المظهر وتتراكب في نسق متضامن العلاقات» .[1]

والمتلقي وهو صاحب القوة الخيالية المجابهة ، المحاولة ترويض النص بالإلمام بعناصره والسيطرة على مجموعة التقنيات التي تصنع هيكله ، يستثمر هذه القوة في الدخول إلى عالم النص وفك مغاليقه ، وهو يفعل ذلك أيضا مستندا على قدر من ثقافة ذاتية واجتماعية تحكم عمله هذا ، وتكون قادرة مع اختلاف المقدرات الثقافية لكل متلق على أن تكشف عن أدبية النص ومن ثم تلقي رسالته بصورة أفضل ووعي أشمل .

وكما أن توالي الحروف وتتابعها في بنية المفردة يعطي للمفردة معناها ومن ثم قيمتها كذلك فالنص في عناصره المتوالية المتتابعة فإنه تتكشف دلالاته وعناصر رسالته من تتبع مجموعة العناصر المكونة لهيكله وهي وإن كانت عناصر متغيرة متطورة توازيا مع تطور أشكال التلقي وآليات التوصيل فإنها تتضمن مجموعة تتسم بالاستقرار والثبات في سياق النص الإبداعي ومن هذه العناصر التي استقرت في إطار النص المكتوب المعتمد على وسيلة مطبوعة ما يسميه النقد الحديث «عتبات» النص وهي مجموعة العناصر التي تعد بمثابة مداخل تسبق المتن النصي ولا يكون له دلالة مكتملة إلا بها[2] ومنها : العنوان ، اللوحة التشكيلية ، اسم المؤلف . وهي علاقات تجعلنا نرى النص في صورة عالم يتضمنه مبنى له بابان أولهما للدخول والآخر للخروج هذا إن قدر لنا الخروج من هذا العالم ، إذ نحن ندخل هذا العالم ونحن غير محملين بأثر منه ، فقط نحمل توقعا ببعض سماته وعند الانغماس فيه فإن الوضع لا بد مختلف بين ما قبل الدخول وأثنائه وما بعده ، إننا ندخل النص وعند الخروج يكون هو قد دخلنا

وأصبح عنصرا قارّا يمثل جانبا من ثقافتنا ورؤيتنا للعالم ، إن نحمل وهما بأننا ندخل النص ، نغزوه فالحقيقة أنه هو الذي يغزونا مغيرا حالنا ، بل كيمياء أجسامنا حين تحدث عملية الغزو هذه .

وتأتي العتبات بوصفها ممهدة لدخول عالم النص وهي في الحقيقة نصوص توازي النص المتن وعلى المتلقي أن يدخلها أولا أو بمعنى أدق يجتازها في رحلته عبر القراءة .

وأولى العتبات التي تواجهنا في أعمال الشطي : العنوان ، وأعني تلك العناوين التي يختارها لتتصدر مجموعة القصص التي يتضمنها كتاب واحد ، وهي على التوالي :

- **الصوت الخافت** .[٣]
- **رجل من الرف العالي** .[٤]
- **أنا . . . الآخر** .[٥]

والشطي يعتمد على بنية بسيطة في إنتاج عنوان المجموعة تكمن هذه البنية في كون العنوان يستخدم بنية مزدوجة فهو يتصدر المجموعة منسحبا من تصدره لقصة من قصصها فيقوم بهذا الدور المزدوج وهي طريقة بسيطة لأنها تغاير طرقا أخرى يلجأ الكتاب في إحداها إلى وضع عنوان للمجموعة لم يستخدم بوصفه عنوانا لإحدى قصصها مما يجعل المتلقي يجهد ذهنه في محاولة إيجاد دلالة كلية وخيط رابط بين العنوان ومجموعة النصوص التي يتصدرها هذا العنوان ، وهي مسألة قد ترهق المتلقي كثيرا عندما يجتهد في إنتاج دلالة العنوان وعلاقته بالنصوص التي تنضوي تحته ويفضي العنوان إليها بالضرورة .

وليست البساطة في هذه العنوانات مغايرة للعمق الفني ، حيث بإمكاننا أن نطالع البنية المفردة لعنوان واحد فنقف على أفق دلالي واضح ، ثم يمكننا أيضا أن نطالع هذه العناوين متجاورة مما يكشف عن بنية متطورة تظهر من خلال التوالي الزمني لهذه النصوص/ العناوين من ناحية ، ومن ناحية أخرى تكشف عن بنى دلالية تطرحها العناوين في سياقها المركب هذا ، واختبار هذه الفرضيات يحدد مكمن العمق والتطور الفني في هذه البنى الفنية .

أولا : العنوان بنية منفردة عن بقية العناوين :

ونعني عناوين بقية المجموعات وفي هذه الوضعية نأخذ العنوان منفصلا في ذاته ولكن نعود إليه بوصفه مبتدأ خبره مجموعة النصوص التي يتصدرها في مجموعته .

١ ـ «**الصوت الخافت**» وهي بنية مكونة من لفظين يتفقان من الناحية الشكلية إذ هما لفظان معروفان ، الثاني فيهما صفة للأول ، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد وإنما يأتي الثاني مقيدا للأول محددا له ، فالصفة تعمل على تحديد سمات موصوفها وتخرج هذا الموصوف من نطاق بقية الأنواع التي يمكن للذهن أن يطرحها إذا ما أراد أن يحدد سمات الصوت ، وهي القيمة المعرفية التي يمكننا إدراكها إذا ما استخدمنا الموصوف مفصولا عن الصفة ، وحيث مجموعة من التداعيات التي تنطرح في حال استخدام الجزء الأول من البنية الصوت ، من هنا كانت الصفة تمنح موصوفها أكثر مما يعطيها فهي وإن تأسست عليه ولكنها تجعله مفكرا فيه ، عن سببيته ولماذا كان خافتا؟ وهل يكشف الأمر عن أسباب ضاغطة قهرية جعلته بهذه الصورة؟ ، إنه عنوان حين نربطه بنصه الذي يطرح علينا مجموعة من الأصوات المختلفة العامة الممثلة في تلك الأصوات التي يزدحم بها الشارع والطريق والخاصة التي تسند إلى أشخاص يطرحهم النص بوصفهم محكيا عنهم ، فإننا بالفعل نقف أمام نص تتزاحم فيه الأصوات متصادمة ، متصارعة ، ولكن الصوت الخافت تنفتح دلالته حين يصبح عنوانا للمجموعة كلها إذ عندها يختلف الأمر قبل القراءة عنه بعدها فإنه في وضعية سابقة للقراءة يقدم العنوان حدا أدنى من التأويل الذي يطرح من خلال تساؤل عن المقصود بالصوت وإلى أي الأشخاص ينتمي ومن هو المستمع؟ إن كان هناك مستمعا؟ وهل هذا الصوت بنية لفظية مفسرة ، قادرة على أن تقدم معنى يفهمه المتلقي ومن ثم يحمل دلالة عبر رسالة نصية وبعد القراءة وبعيدا عن دلالة العنوان مع نصه في سياق المجموعة فإن الصوت يتحول من خانة المجهول إلى المعلوم حيث يصبح هو صوت الكاتب وتصبح النصوص هي هذا الصوت الخافت الذي يدخل عالم المتلقي على استحياء فلا

يستطيع تجاوزها دون أخذ نصيبه الدلالي منها وهنا تتحول النصوص جميعها إلى أن تأخذ وضعية الصوت الخافت .

٢ - **«رجل من الرف العالي»** وهو بنية مغايرة لبنية عنوان المجموعة السابقة فهو عنوان طويل مقارنة بالعنوان السابق ، يأخذ امتداده من لفظ نكرة يحيل المتلقي على نوع عام من الرجال ولكن يأتي شبه الجملة «من الرف العالي» رافعا هذا الرجل إلى درجة أعلى من العموم والشمول حيث يغدو الرجل عنصرا محددا ذا قيمة مغايرة لما طرحه اللفظ النكرة ، وتنغلق البنية في اكتمالها التركيبي بالصفة «العالي» التي لولاها لطرح التركيب دلالة الاهمال التي تتوارد على الذهن - بفعل الوعي الشعبي - إذ يقال للإنسان المهمل غير المحدد بقيمة «إنه مركون على الرف» ، ولكن الصفة تجعل الرجل مغايرا لهذه الفئة التي تطرحها البنية السابقة مفصولة من الصفة .

٣ - **أنا الآخر** : وهي بنية تقارب البنية العنوانية الأولى (الصوت الخافت) مع اختلاف واضح في طريقة التعريف إذ يأتي اللفظان في صورة ضمير يمكننا أن نلقّبه بالممنوع من التنكير في مقابل اللفظ الآخر الذي يمكنه أن يكون نكرة ، وتأتي المعرفة مكافئة له بالضمير (أنا) الذي يحرك أفق إنتاج الدلالة عبر النص فهو في اتفاقه مع الجزء الثاني من العنوان (الآخر) يجعل منه صفة مرة (هذا إذا تناسينا الفراغ الطباعي المقصود المعوض عنه بالنقط التي تتوسط اللفظين) ولأننا لن نستطيع تناسي هذه البنية حيث هي تحمل قصدية واضحة ، فالكاتب يستفيد من تقنيات الطباعة الحديثة من ناحية ومن ناحية أخرى هو يستفيد من تقنيات التلقي المطروحة في العصر الحديث ، فاللفظان - كما أشرنا - يمكن تلقيهما بوصفهما - مبتدأ + خبر . وهما ههنا بنية منغلقة ، أو مبتدأ + صفة والخبر محذوف ، وهو ههنا يستثمر دلالة الغياب والحضور في بنية التركيب التعبيري مما يجعل البنية بنية منفتحة على أفق دلالي متجدد . هذا على اعتبار أن العنصر الغائب في نهاية التركيب مما يجعلنا نرد الاعتبار للفضاء الطباعي الذي وضعه السارد على صورته (أنا . . . الآخر) مما يجعلنا نتجه وجهتين أساسيتين في تأسيس الدلالة :

الأولى : البحث عن العنصر الغائب بين اللفظين المشار إليه بالنقط الثلاثة .

الثانية : توجيه الدلالة حسب العناصر المختلفة التي يمكن استثمارها في ملء الفراغ المشير للغياب ويمكننا اختبار مجموعة من الفرضيات التي تعتمد في كل مرة على تكافؤ الذات / الأنا والآخر ، هذا التكافؤ الذي يكشف عنه التساوي في البنيتين المعرفتين (أنا/ الآخر) مما ينتج عنه قوة تصادمية بين الذات والآخر ، قوة تتنامى بفعل العنصر الذي يمكن استخدامه في ملء الفراغ / الفضاء الطباعي والذي يمكن تصوره على النحو التالي :

١ ـ أنا (و) الآخـــر : وهي بنيـة تطرح المواجهـة واضـحـة بين عنصـرين متصارعين .

٢ ـ أنا (في مواجهة) الآخر : وهي بنية تكشف المواجهة تصريحا لا إيحاء كما هو في البنية السابقة ، وفي كلتا الحالتين فإن ثمة معنى يؤيد الذات في إحساسها المتفرد حيث هي داخلة في لعبة نفي الآخر ورفضه ومحاولتها أن تجعل من الذات مدارا للعالم ، وهو معنى تطرحه معظم قصص المجموعة مؤيدة إقامة هذه الدلالة وإنتاجها وهو ما يسري عبر النصوص طارحة إياه بصور مختلفة مثل :

* قصة «جسد» : وهي نص يضع المتلقي أمام شخصية تعد نموذجا مختزلا لمجموعة من الصراعات التي يكشف عنها توالي الأحداث ، ولا يغرنا ضمير المتكلم الذي تروى به القصة فهو إذ يوحي بذاتية ليست متجهة إلى ذات الراوي نفسه بقدر ما تتجه بصورة غير مباشرة إلى الأم المروى عنها والتي يعد الراوي بمثابة جزء منها أولا ثم هو منتم إليها ثانيا ، لذا فإن ذاتيته تعود إليها لتكشف عن ذاتها الصلدة في مواجهة الأحداث المتعددة التي تواترت عليها .

* وفي قصة (أنا الآخر . . . !) التي تتغير بنية العنوان فيها إلى الصورة المشار إليها سابقا حيث يأتي الفراغ بعد اللفظين متوسطا اللفظين المكتوبين وعلاقة التعجب التي تضيف بعدا دلاليا جديدا مغايرا للبنية التي توقفنا عند تجلياتها السابقة والمغايرة ههنا يكشف عنها النص إذا ما تركنا صوت النص يكشف عن ذلك من خلال بعض العبارات المفتاحية في سياق النص/ النصوص :

«فاللعب على الاختلاف ممكن» و«استثمار الاختلاف مفيد» في القصة تنطرح

بنيـة الذات والآخـر في دخـولهـمـا في صـراع واضـح يتـضـح منذ الاستـهـلال «ظلام . . . نور» .

ظلام . . . نور . . . من فتحات متوارية في المصعد . . تتالت لعبة الأضواء بين الظهور والاختفاء ، شدت الإحساس إلى الاختلاف القادم فتحركت أجزاء من الجسد . . تحول حديث النفس إلى كلمات منطوقة فأكد لشبحه الظاهر في المرآة أمامه هذا لقاء مختلف . . .

هذه ليلة تتمطى قلقة قبل الحسم الآتي»[٧]

مما يؤكـد هذا التـضـاد الكاشف عن صراع يكاد يكون محـمـومـا بين الذات والآخر ، صراع يبدو غريزيا «شدت الإحساس إلى الاختلاف القادم» متوقعا ، قدريا لا مفـر منه . وهو صراع يؤدي بنا إلى الدخول في التصور الثالث الذي نتصوره يقوم بإنتاج دلالة جديدة اعتمادا على استحضار عنصر جديد .

٣ ـ أنا (هو) الآخر : وهي بنية تجعل من الذات والآخر عنصرا واحدا منشطرا انشطارا داخليـا نكون على وعي به إذا مـا اقـتـربنا من علم النفس في بعض مفاهيمه عن الذات وانشطارها ، ويمكن استثمار المقطع السابق في إدراك هذا الانشطار «تحول حديث النفس إلى كلمات منطوقة فأكد لشبحه الظاهر نصفه في المرآة أمامه» .

إن قوة داخلية قادرة على استحضار الذات وإقامتها في المواجهة التي تعمل من خلالها على إدراك العمق أو الجانب المغمور من الذات ، الجانب المظلم غير المكتشف ، (ظلام في مواجهة النور) ، ويمكننا اللجوء إلى صوت النص حيث نجد تأكيـدا على هذا الجانب «لو لم نكن هو وأنا شطرين نمثل واحدا لما عرض هذه الصور على ظنينا بها»[٨] .

* **وفي قصة «جمل»** يأتي الجمل بنية رامزة تمثل الذات في لحظاتها المختلفة وهي اللحظات المعيشة الحاضرة ولا يغلق هذا بنية الزمن الممتد حيث تأتي قوة الرمز المشيـرة إلى الذات العربية في تاريخها الذي يكون الجمل فيـها قاسما مشتركا لحركة الحياة من ناحية ومن ناحية أخرى رمزا واضحا لقوة الذات وإرادتها وقوة احتمالهاوصبرها ومثابرتها .

ثانيا : العنوان بنية مجزأة متصلة الدلالة :

وهنا تتضام العناوين الثلاثة للمجموعات لتكون دلالة متصلة المعالم ، ومن ناحية أخرى يمكن النظر إلى عناوين نصوص المجموعات من حيث اتصالها وتضامها في سياق مشروع الكاتب ، وفي هذه الناحية يمكن تقسيم النصوص في عنوانها إلى مراحل ثلاثة تمثل كل مجموعة مرحلة منها :

المرحلة الأولى : وفيها يهتم الكاتب أن يكون العنوان مكتفيا بذاته إلى حد كبير وأسئلة العنوان نابعة من خارجه ، حيث يميل إلى استخدام العناوين المعرفة في معظمها (الصوت الخافت ـ الشيء الجديد ـ الهاجس والحطام ـ الأصابع المقطوعة ـ الدفة)

وهي معظمها تحيل إلى مكونات معنوية أكثر منها مادية .

المرحلة الثانية : وفيها يتخلص الكاتب من سمة العناوين المعرفة فتأتي عناوين المجموعة الثانية (خدر في مساحة وهمية ـ رجل من الرف العالي ، وجهان في العتمة ، صوت الليل) . فتكون العناوين معتمدة على بنية لفظية نكرة باستثناء العنوان الأخير (صوت الليل) وهي مرحلة تبدو العناوين فيها ليست مكتفية بذاتها إلى حد ما ، حيث عنوان مثل خدر في مساحة وهمية ليس دالا على النص قبل القراءة كما كانت العناوين في المرحلة السابقة كاشفة لنصوصها قبل القراءة .

المرحلة الثالثة : وفيها تأخذ بنية العنوان في الدخول إلى منطقة الاختزال والتكثيف والاستفادة من خاصية اللعب بتقنيات الكتابة من حيث الحذف والذكر وترك الفراغات كما في (أنا . . . . الآخر) وظهر العنوان ذو اللفظ الواحد (جسد) و(جمل) . وقد كان التكثيف العنواني في هذه المرحلة لصالح النص حيث ظهرت الطاقة التشويقية المحفزة للدخول في النص من خلال تجاوز عتبة العنوان وما يضاف إليها من عتبات .

والمتأمل في نتاج المراحل الثلاثة يجد أن البنية المسيطرة على العنوان تنظمها مجموعة من القوانين التي تهيمن على تركيبها على الصور التالية ، وترتيبها حسب مرات تكرارها في العناوين التي يصل عددها إلى ثمانية عشر عنوانا .

أولا : بنية لغوية ، يعتمد تكوينها على أكثر من لفظ وتأتي في أربعة أشكال :

(١) اسم + شبه جملة : وهي بنية لها الغلبة إذ تتكرر ست مرات .

- حكاية للآخرين
- عبور النهر إلى ضفة واحدة

← مجموعة (الصوت الخافت)

- خدر في مساحة وهمية
- رجل من الرف العالي
- وجهان في عتمة

← من مجموعة (رجل من الرف العالي)

- كتابة على حائط مقروء ———— من مجموعة (أنا . . . الآخر)

وليس تكرار هذه البنية خاضعا لمصادفة تركيبية وإنما تنتج البنية دلالتها من خلال ما يسمى بالتبديل التركيبي ، حيث تنظمها قوانين أربعة :

١ ـ نكرة + حرف جر + معرفة (حكاية للآخرين) .

٢ ـ نكرة + حرف جر + اسم موصوف (خدر في مساحة وهمية ، رجل من الرف العالي ، كتابة على حائط مقروء) .

٣ ـ نكرة + حرف جر + اسم نكرة (وجهان في عتمة) .

٤ ـ معرفة + حرف جر + اسم نكرة موصوف (عبور النهر إلى ضفة واحدة) .

وهي قوانين من شأنها أن تنتج جماليات خاصة بها يكتشفها المتلقي عند مقاربته لهذه التراكيب ؛

ففي الحالة الأولى تأتي النكرة مشيرة إلى نقص في الحكاية التي لا تروى لفراغ أو وهم ولا تقدم للذات ، ذات الكاتب للاعتبار أو الاتعاظ وهذا شأن الحكاية

قديما (اعتمادا على مفهوم الحكاية في التراث العربي والمخيلة الشعبية) وإذا ما أدخلنا في الاعتبار مادة النص / المتن لأمكننا أن ندرك ، أن السارد الذي يقدم حكايته ليست للتسلية أو إزجاء الفراغ ولسنا نريد ههنا أن نعلق فنية القصة على موضوعها وإنما المتأمل في القصة يجد أن تركيبها لا يناسب التسلية تماما ، لذا فإن الحكاية تقدم لآخرين معروفين من قبل السارد وهم قريبون منه أيضا ، فالحرف «اللام» يمنح درجة من الاقتراب الخطي ومن ثم الدلالي ، نكتشف ذلك مقارنة بالحرف «إلى» مثلا[٩] وما يظهر في المقارنة بين السين وسوف في سياق التسويف ، ويمكن للتأويل أن يستثمر عناصر أخرى في التركيب اعتمادا على الحكاية المفردة والسارد المفرد والمتلقين الجماعة وقصدية المؤلف أو السارد من تقديم الحكاية والتساؤل حول الآخرين هل هم الآخرون خارج النص مما يمنحه عمومية التلقي أم هم داخل النص مما يحفز على اكتشاف دلالة أخرى مغايرة .

وفي الحالة الثانية تتنوع البنية بإدخال عنصر مختلف فهو مرة مجرور نكرة ومرة معرفة مما يجعل التركيب يحتوي على ثلاث نكرات ، واحد قبل الحرف والباقي بعده مما يجعل المجهولية بالسابق ممتدة إلى اللاحق وهو ما يهبط بمؤشر المعرفة عند المتلقي مما يجعله يسعى إلى النص لتعويض هذا الهبوط وفي العنوان الأول تتضام الألفاظ النكرة الثلاثة (خدر ـ مساحة ـ وهمية) لتؤكد على المخالفة مخالفة المعهود الخدر ، الوهم الذي يسم المساحة ولفظ مساحة بدوره لم ينج من هذه المخالفة بفعل الصفة (وهمية) التي أبعدته عن المعهود / الحقيقة المخالفة للوهم .

وفي العنوان الثاني (رجل من الرف العالي) تأتي المعرفة الموصوفة لتزيل التنكير إلى حد ما من لفظ (رجل) ويضيف الرجل إلى منطقة مجازية ليست موجودة في كلمة (رجل) ، وفي العنوان الثالث (كتابة على حائط مقروء) تأتي الألفاظ جميعها في حالة التنكير والكتابة تقترب من الوهم والاستحالة لأن الحائط مقروء مما يشير إلى أسئلة لا بد يثيرها التركيب ، هل الحائط مقروء لأن ثمة كتابة عليه أم أن القراءة ههنا بمعنى المعرفة أم أنه مقروء أي له جمهور من القراء؟ وعلى الرغم من أن القصة في متنها تقترب من الطرح الثالث حيث يجد

المدرسون خطوطا ورسوما وكلمات على حائط الحمام المدرسي ، فإن مساحة التأويل للنص لا ترفض دخول تفسيرات جديدة .

وفي الحالة الثالثة تأتي النكرة مثناة لتجعل الوجهين المجهولين في عمق عتمة ، بالطبع سيكون من الصعب التعرف عليهما فيها وهما يدخلان عمقها ، يستقران فيها وهي بدورها مجهولة مجازية بحجم الحياة نفسها .

وفي الحالة الرابعة نجد المخالفة الحقيقية لما سبق من بنى ، حيث المعرفة تؤدي إلى نكرة ، عبور النهر ذلك العبور المحدد ، المبثوث فيه كم من القيمة المعرفية والذي لا يشير للعبور في حد ذاته بقدر إشارته إلى القائم بالعبور إذ لولاه ما تم العبور ، فيكون العابر المعروف بدرجة ما قد انتهى إلى ضفة واحدة مما يوحي بأن النهر قد انداحت شطآنه فأصبح بحرا أو مسطحا مائيا لا شطآن له أو أن الوقوف على شاطىء ليس معناه الدراية بالشاطئ الآخر الوهمي ، من هنا يكون العبور إلى ضفة واحدة عبورا وهميا ومن ثم محفوفا بالمخاطر ، لذا فإن النهر بهذه الوضعية ينتقل من منطقة الحقيقة إلى المنطقة المغايرة ، منطقة المجاز تلك التي تتسع فيها مساحة التأويل والوقوف عند جماليات متعددة يخلقها النص .

(٢) اسم + صفة : وهي صيغة تأتي في المرتبة الثانية عددا وهي تنقسم إلى :

- موصوف معرفة + صفة معرفة ، (الصوت الخافت - الأصابع المقطوعة - الشيء الجديد) .

- موصوف نكرة + صفة نكرة (خناجر نادمة) .

وهما بنيتان يختفي فيهما أثر الفعل ومن ثم الزمن وهو ما يمنح العنوان صفة الاستمرار والدوام وهو ما يؤكده الصفة نفسها من حيث هي تعني الملازمة في مقابل الحال مثلا في دلالته على السرعة والزوال . فأن تقول (جاء الرجل المبتسم) غير قولك : (جاء الرجل مبتسما) حيث يكون الابتسام في الحالة الأولى ملازما وصفة دائمة في الوقت الذي يكون فيه في الثانية مجرد حالة مؤقتة موقوتة بوقت المجيء .

في العنوان الأول يستثمر المؤلف الاستمرار الكامن في اسم الفاعل (الخافت) ليجعل الصوت خافتا بصورة مستمرة ويأتي العنوان مفجرا لأسئلة متعددة عن

سبب خفوت الصوت وأصحاب الصوت وهل هم جماعة أم فرد؟ والنتائج التي تترتب على خفوت الصوت؟

أما الأصابع المقطوعة فإن الصفة بصيغتها هذه (اسم المفعول) تقدم إيحاء بقوة مؤثرة قامت بفعل القطع ومن ثم أحدثت تشوها دائما في الأصابع .

وفي (خناجر نادمة) يمكن تأويل العنوان مجازيا بداية من لفظه الأول حيث الخناجر مجاز مرسل عن حامليها وهو ما يؤيده الصفة التي تضيف إلى التأويل المجازي طبيعة الدوام والاستمرار .

(٣) اسم + مضاف إليه ، وهي السبيكة من لفظين يفتقر الأول إلى الثاني يمنحه التعريف لذا فهو مدفوع إليه ، منجذب تماما كافتقار العنوان نفسه إلى نصه الذي يفك مغاليقه ، وهي صيغة تأخذ أوضاعا ثلاثة :

- مضاف نكرة + مضاف إليه نكرة . (بقعة زيت) .
- مضاف نكرة + مضاف إليه نكرة + صفة (قصة حب عادية) .
- مضاف نكرة + مضاف إليه معرفة . (صوت الليل) .

وهي أوضاع على الرغم من تشابهها الموهم فإنها ليست كذلك تماما ويكفي الإشارة إلى تنوعها بين الحقيقة والمجاز ، واشتراكها في خلوها من عامل الزمن على مستوى التركيب الملفوظ وحضوره على المستوى الملحوظ ، فإذا كان العنوان الثالث (صوت الليل) يأخذنا إلى منطقة زمنية محددة (الليل) الذي يدخل في منطقة المجاز باقترانه بالصوت أو اقترانه به فإن بقعة الزيت على المستوى البصري لا تدرك إلا نهارا وعلى المستوى المجازي لا يحتاج الأمر إلى زمن نهاري بقدر ما هوزمن ممتد إذ يخرج الأمر من منطقة الحقيقة الضيقة إلى مجال المجاز الأرحب ، عندها تكون بقعة الزيت من حيث هي علامة على خلل في قوانين الطبيعة وإحداث لتلوث ليس تحديدا تلوث مادي ، تكون في مجال دلالي أكثر اتساعا من الناحية الزمنية .

وفي قصة حب عادية يحتاج الأمر لإتمام قصة الحب أو لإدراكها إلى مساحة زمنية ليست قصيرة ، وعندما تضاف الصفة (عادية) فإن الأمر يخرج من نطاق منطقة زمنية تقف فيها قصة الحب طلبا للاستقرار ، إلى منطقة غير مستقرة

اعتمادا على الصفة التي قد تزعزع القصة نفسها بإدخال عنصر الصفة التي قد تؤول بأنها ساخرة من قصة الحب خاصة وأنه في مجال قصص الحب كل منا يرى أن قصة حبه لا توصف وأنها أكبر من المألوف والعادي وإذا وصفت فإنها توصف بكل صفات العظمة والشموخ ولكن أن توصف بالعادية فهذا ما يؤدي إلى إحداث خلل في هذه القصةوهو ما يكون وبالا على الحب نفسه بوصفه أصبح حدثا غير عادي في زمن نفتقر فيه إليه .

(٤) لفظ واحد : وهي صيغة تتكرر ثلاث مرات
(جسد ـ الدفة ـ جمل) وتتبع قانونين :
اسم نكرة (جسد ـ جمل)
اسم معرفة (الدفة)

وواضح أن العناوين الثلاثة تحيل إلى عناصر مادية ملموسة ، وهي وإن اتسعت دلالتها فإنها تميل بالمتلقي إلى منطقة الحقيقي المدرك بحواس اللمس والبصر قبل أن تبحر به من خلال النص في منطقة المجاز والتخييل التي لا بد للنص أن يأخذ المتلقي إليها ، ويأتي إفراد العنوان وتفريغه من طاقة الزمن رابطا إياه بالنص الذي يمنحه زمنه من ناحية ودلالته وتعريفه من ناحية أخرى ، وتتوزع العناوين سمة خاصة لكل عنوان ، حيث يأتي (جسد) بنية مفتتة في سياق النص ، فالنص كله جسد بما تحويه الكلمة من دلالة (انظر تحليلنا لهذا النص لاحقا) .

ويأتي اللفظ المعرفة (الدفة) محيلا إلى مرحلة أولى للإبداع عند الشطي ، تلك المرحلة التي اعتمد فيها على وسائط لفظية تنحو إلى التعريف وهو ما تغير في المرحلة الثالثة (مرحلة ـ جمل) حيث جاء الميل إلى التنكير وتكثيف اللغة والتخلص مما قد يعتبر حواشي للفظ .

(٥) لفظ واحد + حرف عطف + معطوف
(الهاجس والحطام)

وهو عنوان يؤدي لفظه الأول إلى الثاني والعكس صحيح مما يوحي بدائرية

قارة في العنوان ، فأن يحمل الإنسان هاجسا ، إن لم يتخلص منه سيؤدي حتما إلى تحطيمه وإن تحطم شيء في الإنسان أسلمه ذلك إلى الهواجس وهو ما يشعر به أبو ماضي بشعور رومانسي قد يبدو مغايرا للسائد في عصره وفي مجتمعه .

(٦) لفظ اسمي + فراغ طباعي + اسم
(أنا . . . الآخر)

وهو عنوان بصيغته هذه متعدد الدلالة اعتمادا على ذكر المحذوف أو القدرة على استحضار المغيب وقد توقفنا عنده سابقا . إن المتلقي للعنوان في كثير من الأحيان يحتفظ بهذه البنية المكثفة طوال رحلة القراءة ، باحثا عنها في المتن ، مدققا في تحققها ، وفي تحقق قصدية المؤلف التي استوعبها من إدراكه لإشارية العنوان «إن العنوان باعتباره قصدا للمرسل يؤسس أولا : لعلاقة العنوان بخارجه ، سواء كان هذا الخارج واقعا اجتماعيا عاما ، أو سيكولوجيا ، وثانيا : لعلاقة العنوان ، ليس بالعمل فحسب ، بل بمقاصد المرسل من عمله أيضا ، وهي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل ، على ضوئها كاستجابة مفترضة ـ يتشكل العنوان لا كلغة ، ولكن كخطاب»[١١] .

العنوان يوجه المتلقي ، إذ هو أول بنية يطالعها على غلاف المؤلف الذي يكون العنوان بالنسبة له آخر حجر وضعه في البناء قبل أن يتركه للقارئ وقليل من المؤلفين أولئك الذين ينتجون العناوين قبل النصوص إذ يحتاج الأمر إلى حرفية عالية وإلا وقع المؤلف في أسر العنوان ، فوجهه العنوان إلى مناطق تخالف العملية الإبداعية التي وإن خُطط لها مسبقا فإن لحظة الإبداع نفسها تستعصي وتتمرد على كل تخطيط .

ثانيا: اسم المؤلف[١١]

يعد اسم المؤلف واحدا من العتبات المؤثرة في عملية التلقي حتى وإن لم نضع ذلك في الاعتبار بشكل مباشر ، وآلية تلقي اسم المؤلف تعتمد على وضعيتين قرائيتين :

● القراءة الأولى وتعتمد على نوعية من المعرفة بالمؤلف ، فهو إما معروف مسبقا والمعرفة تكون بالموطن أو الجنسية دون المعرفة بالتجربة الإبداعية أو التأليفية وهو ما يحمل حافزا من المكتوب ، وفي الغالب مفاجأة المعرفة الجديدة ، وهنا يثار التساؤل حول كنه المطبوع ويتحرك عامل التخمين اعتمادا على المعرفة التي قد تساهم أولا تساهم في معرفة المطبوع قبل القراءة خاصة وأن المتلقي في هذه الوضعية قد لا يهتم بمتابعة علامات أخرى دالة كنوع المطبوع أو جنسه أو غيرها مما قد ينبئ عن مادة المطبوع .

وقد تكون المعرفة بالعمل أو الاهتمام الأدبي وهنا ينصب الاهتمام بمعرفة الجديد في مجال معروف من لدن المتلقي تجاه المبدع .

وإما أن تكون المعرفة لاحقة ، أي لم تتحقق بعد وهنا يتجه القارئ إلى المادة التي يحملها المطبوع ، بحثا عنها وفيها لإضاءة اسم المؤلف الذي يكون في حالة اعتام بالنسبة للمتلقي .

● القراءة الثانية المتكررة والتي يكون المتلقي فيها قد قرأ المؤلف من قبل ، ههنا تتغير الآليات السابقة ويتم توجيه المتلقي إلى النصوص مدرجا الجنس الأدبي الذي هو مقبل عليه ، مما يجعله مهيئا للدخول إلى عالم يدرك مسبقا بعض آلياته[١٢] ، فإن الوعي بدرجة أو بأخرى بالمؤلف تعمل على إضاءة النص وفتح آفاق جديدة للدخول إليه بوصفه نظاما قوليا يكتسب مصداقيته أو كذبه من مصداقية صاحبه أو نقيضها «فالنظام القولي لا يكتسب نصيته من بنيته الداخلية فحسب ، بل يتدخل فيها كذلك منتجه ليضيء بدوره النص ، ويفتح أفق انتظار مرتكز على نصوصه السابقة الثاوية في ذاكرة المتلقي وعلى قدر انزياحه عنها أو انسجامه معها تتحدد هوية المكتوب ، هذا فضلا عن تثبيت شرعية النص حتى لا يوسم باللقيط ، إذ القارئ لا يستسيغ نصا مفارقا لمؤلفه حتى لا يبقى معناه مُرَهَّنا»[١٣] .

وبمقاربة أعمال الشطي من خلال المعرفة به أو عدمها تتحقق الآليات السابقة اعتمادا على وضعيات متعددة يأخذها المؤلف تجاه قارئه إذ لا يتوقف نشاطه التأليفي عند الكتابة الإبداعية وإنما يتعداها إلى النقد الأدبي أيضا[١٤] وهو ما

يجعل المتلقي عند قراءته (أنا . . . الآخر) مفكرا في كنه المضمون التأليفي حيث العنوان يمكنه أن يتجه إلى النوعين من حيث صلاحيته لأن يتصدر دراسة نقدية أو عملا إبداعيا .

ثالثا: عتبات أخرى

مع تعدد العتبات النصية ، يمكن للنص أن يوظف بعضها دون الآخر أو يدخلها جميعها في سياقه حريصا على ألا تكون مجانية في هذا الجانب ، وحسب رؤية المؤلف لهذه النصوص الموازية يستثمر الطاقات الدلالية لها ، مع ملاحظة أن العتبات تنقسم حسب أهميتها وتوظيفها إلى نوعين أساسيين :

* أساسي : وهو ذلك النوع الذي لا غنى للنص عنه ومنها :
(اسم المؤلف - عنوان النص - الغلاف وإن لم يكن لوحة تشكيلية) .

* ثانوي : وهو ذلك النوع الذي يمكن للمؤلف أن يتغاضى عنه كله أو بعضه حسب رؤيته لتشكيل النص ومدى خدمة العتبة لسياقه ، ومنها ما يتدخل في إدخاله الناشر بنظرة ترويجية) .
(الإهداء - عبارة التصدير - النبذة على الغلاف الأخير - سنة النشر - تحديد مكان كتابة النص - تاريخ الكتابة) .

وتتدخل قوانين متعددة في صياغة لوحة الغلاف التي يكون لألوانها الأثر الواضح في جذب أنظار القراء[١٥] .

ولقد تدرجت أعمال الشطي فيما يخص لوحة الغلاف ، من لوحة تشكيلية مع لوحات داخلية في «الصوت الخافت» إلى اختفاء اللوحة وظهور مساحات من الألوان والخطوط الفاصلة بين درجات لونية في (رجل من الرف العالي) إلى غياب للألوان واللوحة وتشكيل غلاف من لونين متضادين (الأبيض - الأسود) وهو أكثر الأغلفة تعبيرا إذ يناسب المعنى التضادي ، القائم على التناقض بين الأنا بوصفها معبرة عن الذات والآخر النقيض .

الإهداء

كما أن الشطي لا يؤثر كثيرا الاعتماد على العتبات الثانوية ، فإنه عندما يدخلها في سياق الأعمال الأولى يبعدها في العمل الأخير ، تماما مثل حضور

تقنيات مختلفة أخذت طريقها إلى الظهور في (الصوت الخافت ورجل من الرف العالي) واختفت من (أنا . . . الآخر) .

والإهداء واحد من هذه العناصر التي تشير إلى مرور رسالة مقصودة من الأنا إلى الآخرين بصورة عامة وإلى المهدى إليهم بصورة خاصة وقد بدأ الشطي بأقرب الناس إليه وإلى صاحبة الحكايات الأولى (الأم) لذا جاء إهداء (الصوت الخافت) :

«إلى روح أمي
التي من حياتها
علمتني معنى الحب
وفي رحلتها عودتني على الصبر»

بداية تتكشف العلاقة بين المتكلم والغائب ثم تنداح التأويلات المفسرة لعلاقة مثمرة تنعكس لا بد على عملية الكتابة نفسها ، إذ أثمرت العلاقة وفاء المؤلف لذات تمثل في لحظة تاريخية العالم بكل ما فيه ، ثم الحب الذي يؤطر علاقة الذات بالآخرين والعالم ، ومتى نشأت علاقة بهؤلاء نتج التفاعل الذي يعد مثمرا إذا ما دفع المبدع إلى إبداع يؤدي بدوره إلى علاقات جديدة مع الآخرين ، علاقات تدخل الذات في مجموعة من التجارب والاختبارات التي يحتاج إزاءها أن يتحلى بالصبر وهو السمة الثالثة التي تعلمها المرسل من المهدى إليها ولم يتوقف الأمر عند هذا الإهداء وإنما يمتد بصورة غير مباشرة ليتجلى في المجموعة الثالثة حيث يختفي الإهداء ويظهر النص (جسد) الذي يعبر عن الأم التي يكتب تاريخها وتتضح مصداقية ما تعلمته الذات عندما يتم التطابق بين الصفة المشار إلى تعلمها من ناحية والصفة الأساس التي يكشف عنها نص (جسد) وهي «الصبر» من ناحية أخرى ، حيث تبدو الأم صابرة على ما ابتلى به جسدها الذي رقشته الإصابات :

وفي «رجل من الرف العالي» يأتي الإهداء إلى شخصية نسائية تنتقل من البعد (قبل الزواج) إلى منطقة تكون فيها أقرب الناس (بعد إقامة علاقة الزواج) :

«إلى سكن النفس حين يعصف بها تيه الزمن
وساعدي حينما يعز السند .
إلى . . .
زوجتي . . وتبقى الكلمات دون ما في الأعماق»

فتنفتح آفاق المرسل إذ ينتقل من علاقة الأمومة إلى علاقة الزوجية تلك العلاقة التي تحتاج إلى تغذية مستمرة وإنماء دائم من الطرفين فهي عطاء مشترك ، تماما كعملية الإبداع التي تمثل دائرة على كل طرف فيها أن يبذل مجهودا من شأنه أن ينمي العلاقة الناشئة بين الأطراف المشاركة (المرسل ـ الرسالة ـ المرسل إليه) ، من هنا كان الأمر يحتاج إلى نظرة عميقة إلى النفس حين تسكن بعد العاصفة ، وهل الكتابة إلا تهدئة لعاصفة ليست مشروطة بأن تكون خارجة عن الذات المبدعة؟؟ ولأن العواصف لا تنتهي ما دامت الحياة ، فإن الكلمات تبقى دون ما في الأعماق إذ تغدو الكتابة فعلا يفضي بأسراره جميعها دون أن يستطيع افتضاض أسرار المبدع ، فهو وإن غلفها بغلاف الفن ، تبقى هذه الأغلفة ليست بقادرة على أن تكشف عن سر واحد منها .

ووصولا إلى (أنا . . . الآخر) يتخلص الشطي مما درج القارئ على أن يجده في أعماله الإبداعية ، فيكون اختفاء الإهداء مثيرا لتساؤلات منها : هل الكلمة المبدعة خاصة ـ لقيمتها ـ بأقرب الناس إلى النفس؟ أم أنه بعد الأم والزوجة ليس هناك من يتساوى معهما في مكانة ترقى إلى الإهداء؟ أم أن النص قد وصل إلى درجة من النضج تجعله قادرا على أن يصل إلى المرسل إليه دون توجيه أو إشارات دالة على ذلك .

العتبة الكبرى والعتبات الثانوية

في مجموعته «الصوت الخافت» يعتمد الشطي عتبة لا يمكن للمتلقي تجاوزها عند ولوجه عالم النصوص ما لم يتابع ما جاء فيها ، حيث يضع مقدمة تأتي تصديرا يعد الهم الأول للمؤلف الذي يجعل وكده البحث في نشأة القصة القصيرة في الكويت يقول د . محمد حسن عبد الله :

أول هموم «الصوت الخافت» تلك المقدمة التي تصدرتها ، تحاول أن تكشف شيئا عن نشأة القصة القصيرة في الكويت ، وتطورها : واتجاهاتها الفنية»[١٦] .

والمؤلف ههنا بوصفه مفكرا في طبيعة الحياة والبشر محاولا الكشف عن أوضاع اجتماعية بهدف انتقادها والبحث فيها من خلال أعماله الإبداعية يقوم بدور آخر نقدي هو ولكنه بلغة مباشرة إذا قورنت بلغة الإبداع ، وهو ما يضيف إلى هموم المبدع هما جديد ؟؟ التأصيل للفن المكتوب ، «وحين يأخذ الفنان المبدع مكان الدارس أو الناقد ، فإنه يصدر عن قلق مكين معناه أنه يطرح في سوق الأدب «عملة» غير شائعة التداول ، ليست مألوفة ، أو ليست محل ثقة ، ومن ثم ، تكون «أيمانه المغلظة» ! ! بأن ما يبدعه ليس نبتا شيطانيا وإنما هو فرع في دوحة عظيمة ممتدة»[١٧] .

تبقى عتبة ثانوية تنفرد بها هذه المجموعة أيضا إذ يحرص الشطي على تذييل نصوص المجموعة بتاريخ كتابتها للدرجة التي لا يكتفي فيها بذكر السنة أو الشهر ، وإنما يحدد اليوم أيضا ، وقصة الصوت الخافت نفسها مذيلة بتاريخ «١٤/ ١/ ١٩٦٧ ، وقصة «قصة حب عادية عادية جدا» مذيلة بتاريخ ٢٧/ ١١/ ١٩٦٩ .

أما قصة «الأصابع المقطوعة» فيذكر الشهر والسنة فحسب أغسطس ١٩٦٤ ، وتشاركها في هذه السمة قصتان «حكاية للآخرين سبتمبر ١٩٦٩» و«عبور النهر إلى ضفة واحدة يناير ١٩٧٠» .

وقد يحدد العام فحسب ، قصة الدفة (١٩٦٢) ، وترد قصتان دون اقتران بزمن محدد بأية وسيلة للتحديد الزمني (الهاجس والحطام والشيء الجديد) وهما تتشابهان مع بقية نصوص الشطي في مجموعتيه التاليتين ، حيث تأتي نصوص المجموعتين غفلا من تواريخ تحدد زمن كتابتها ، وهي علامةعندما تقرنها بما سبق من نصوص خالفت ذلك ، وتتبعا لحركة الزمن ، نجد أن المبدع قد انفلت من إسار الزمن محاولا ألا يتقيد بمناسبة له أو أن ترتبط أعماله بأحداث قد تحد من أفق دلالتها ، خاصة ونحن في تراثنا العربي وفي ثقافتنا كثيرا ما نربط النصوص بمناسباتها ، مما يؤدي إلى إساءة النصوص وتفسيرها تحت ظلال

المناسبة مما لا يكون في صالح النص وفنيته ، وهو ما نجده عند الشطي من انفلات نصوصه من قيود المحددات الزمنية مانحا الفرصة للمتلقي أن يؤرخ للنصوص من داخلها وليس من خارجها ، من داخلها بصورة غير مباشرة موحية لا مصرحة ، مع الأخذ في الاعتبار دخول الشطي معترك النقد الذي يلقي بظلاله على إبداع المبدع ويجعله أكثر قربا من إدراك أسرار الإبداع .

هوامش الفصل الأول

(١) د . عاطف جودة نصر ، الخيال ، مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ص ٢٤ .

(٢) GENETTE. GERARD, Sevils. ed. Sevil, Paris. 1987.

ولنا ـ قيد النشر ـ دراسة مطولة حول العتبات في النص العربي ، تعمل على تطوير فكرة جيرار جينت التي يقف فيها عند النص الروائي .

(٣) اعتمدنا على الطبعة الأولى الصادرة عن مكتبة الأمل ، الكويت ١٩٧٠ .

(٤) رجال من الرف العالي ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ط ١ ، ١٩٨٢ ويبدو أن هناك خطأ مطبعيا قد وقع في العنوان ، فالقصة ترد في الفهرس وفي موقعها من الكتاب «رجل من الرف العالي» وهي الصيغة نفسها التي ترد في الطبعة الثانية بالقاهرة ، انظر : سليمان الشطي ، رجل من الرف العالي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٨٩ .

(٥) أنا . . . الآخر ، دار النهج الجديد ، الكويت ١٩٩٤ .

(٦) أنا . . . الآخر ص ٢٣ .

(٧) أنا . . . الآخر ص ٢١ .

(٨) أنا . . . الآخر ص ٤١ .

(٩) اعتمادا على القاعدة اللغوية في اللغة العربية «زيادة المبنى تدل على زيادة المعنى انظر : اللغة العربية مبناها ومعناها : د . تمام حسان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ط ٢ ١٩٧٩ .

وهي قاعدة يمكن استخدامها وعكسها ويمكن التدليل على ذلك من خلال آيتين قرآنيتين الأولى : قوله تعالى «فما اسطاعوا أن يظهروه ، وما استطاعوا له نقبا» ٩٧ الكهف . حيث حذف الحرف من الفعل استطاعوا في قوله (فما اسطاعوا) ليس حذفا نحويا وإنما هو حذف بلاغي لأن اعتلاء السور لا يحتاج لنفس القوة والمجهود اللذين يحتاجهما النقب (الهدم) .

والثانية : في قوله تعالى : «ذلك بأن الله لم يك مغيرا نعمة أنعمها على قوم حتى يغيروا ما بأنفسهم وأن الله سميع عليم» ٥٣ الأنفال .

وكذلك قوله تعالى في سورة مريم على لسانها «ولم أك بغيا» ، فإذا كان حذف الواو لالتقاء الساكنين لمناسبة الجزم فإن حذف النون في الفعلين (لم يك ولم أك) تقليلا لمبنى يؤدي إلى ما يناسبه في المعنى . وهو

عكس زيادة المبنى والمعنى .

(١٠) انطلاقا من هذه الزاوية التحليلية يمكن التعمق بصور مختلفة في قراءة العناوين السابقة بغية اكتشاف جماليات تنم عن نشاط دلالي كامن في هذه البنى وقد آثرنا أن نقف عند هذه الصور نظرا لتشعب الموضوع ودرءا للمصادرة على المتلقي .

(١١) د . محمد فكري الجزار ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ص ٢١ .

(١١) أرجأنا الحديث عن اسم المؤلف بوصفه عتبة مع سبقه على العنوان لعدة أسباب منها : أن الناشر في معظم الحالات يجعل بنط كتابة العنوان أكبر من اسم المؤلف لذا أخذنا بعامل الحجم لا السبق الكتابي .

ـ أن المتلقي العربي وخاصة في المشرق العربي لم يتهيأ بالقدر الكافي لتقبل دراسات حول ما سوى المتن مع أهمية هذه العناصر التي يعدها البعض خارج إطار النص المتن .

(١٢) بالطبع يختلف دخولنا إلى نص قصصي ليوسف إدريس عن رواية لنجيب محفوظ إذ درايتنا بالمؤلف تلك الدراية التي تحمل قدرا من الانحياز له تجعلنا على درجة من التهيؤ والإقبال على العمل ، لا سيما ونحن ننسب العمل إلى صاحبه ونقول دائما إن عظمة الفعل من عظمة فاعله .

(١٣) أحمد فرشوح ، جمالية النص الروائي ، دار الأمان ، الرباط ، ط ١ ، ١٩٩٦ ص ٢٨ .

(١٤) للشطي غير أعماله الإبداعية .

ـ مدخل القصة القصيرة في الكويت .

ـ الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ .

ـ ثلاث قراءات تراثية .

(١٥) انظر كتابنا : استراتيجية المكان ، القاهرة ، ١٩٩٨ ص ٨٢ وما بعدها .

وكتابنا : رواية الفلاح / فلاح الرواية ، الهيئةالمصرية العامة للكتاب .

القاهرة ١٩٩٨ ص ١٩٩ وما بعدها .

(١٦) د . محمد حسن عبد الله ، شرخ في الذات الواعية ، قراءة نقدية في مجموعة «رجال من الرف العالي» ، مجلة البيان ، الكويت ، العدد ٢٠٥ ، أبريل ١٩٨٣ ص ٣٢ .

(١٧) السابق نفسه .

* * *

الفصل الثاني

بلاغة النص

لقد بات من الراسخ في أذهان الدارسين مفهومان :

أولهما : أن البلاغة قرينة الشعر ، لذا أخذنا على عاتقنا تحليل الشعر بلاغيا ، محددين جودة النص وفنيته بدرجة معيارية هي اقترابه أو اشتماله أو حظه من البلاغة ، مهملين تراثا هائلاً من السرد المفعم قديمه وحديثه بالعناصر البلاغية التي من شأنها أن تكشف عن خصوصية النص العربي ، وأن تفصح عن نشاط دلالي وجمالي ليس بعيدا عن أفهامنا ، لذلك فإننا في حاجة إلى أن نعيد النظر في هذا الجانب أو بعبارة أخرى نهتم في أبحاثنا بهذه المناطق التي أغفلناها ، فكم من الأعمال السردية التراثية لم تدرس دراسة فنية تقف على خصوصيتها وجمالياتها .

ثانيهما : أن البلاغة العربية قديمة وأنها انتهت ليحل محلها بلاغة جديدة بلاغة ليست قائمة على العلوم المعروفة لهذه البلاغة (البيان ـــ البديع ـ المعاني) ، وأصحاب هذا الاتجاه فاتهم أنه في العلوم الإنسانية بعامة والإبداع والفن بخاصة يتجاور القديم والجديد ، فالجديد لا يلغي القديم كما يحدث في العلوم البحتة والتطبيقية ، إضافة إلى ذلك أن تراثنا كان قائماً على البلاغة بهذا المفهوم القديم ، لذا فإننا في حل من أن نتخلى عنها ، حيث يمكن للمبدع حديثا الذي يعيش ثقافة مغايرة ولحظة تاريخية مختلفة أن يفكر بطريقة من شأنها أن تخلق بلاغة جديدة ولكن النص التراثي فكر بطريقة بلاغية مغايرة إلى حد ما .

ومن ناحية أخرى هل يمكننا التخلي عن البلاغة القديمة ونحن حتى هذه اللحظة الراهنة من حياتنا نتعامل بها في حياتنا اليومية وتعد وسيلة من وسائل الاتصال وتشكيل العلاقات بين الأفراد والجماعات . يمكننا أن نتفق مجددا على أن ما يهمنا من حدود البلاغة قديما وحديثا ما يجعل من النص بنية ذات جماليات خاصة ، بنية لها خصوصيتها ، وإن شاركتها نصوص متعددة بعض ملامحها ، إن المقدرات البلاغية مشروطة لانتاج فاعليتها في النص بأن تكون

بعيدة عن المجانية ، وأن يكون لها وظائفها ، أو هى على أقل تقدير تكون قادرة على إثارة الأسئلة الدالة ، تلك الأسئلة التي يكون في إجابتها انتاج الدلالة .

والحال هكذا باستطاعتنا أن نطبق معايير البلاغة العربية على النص القصصي القصير مع الوضع في الاعتبار عاملين لهما أهميتهما :

الأول : وعينا بالخصائص الفنية المميزة للجنس القصصي وطبيعته .

الثاني : البعد عن أن نجعل البلاغة بمفهومها العربي مقياسا لجودة النص وإنما بأن تدخل العناصر البلاغية في بنية النص العميقة لتكون عنصراً من عناصرها المنتجة لدلالتها الجزئية والكلية . إنها محاولة من المحاولات التي علينا أن نقوم بها بغية الكشف عن الأساليب الخاصة التي تؤسسها القصة القصيرة .

تتعدد الجوانب البلاغية للقصة القصيرة وتتراوح بين :

الذكر والحذف ، الكناية ــ التشبيه ـ الايقاع وغيرها من العناصر التي تمثل شفرات تبني دلالة النص وتؤسس أسلوبه الخاص ، واختبارها أو بعضها من خلال النصوص يكشف ذلك هذا إلى جانب مفاهيم بلاغية جديدة يطرحها النقد وتجد مجالها في الكتابة السردية كالسرد والوصف وغيرهما من المفاهيم التي تهتم بالنص السردي وتعد عناصر سردية خاصة ، وإن تحركت إلى أجناس أدبية أخرى كالشعر .

إن عناصر سردية بعينها باستطاعتها أن توظف أوتستثمر طاقات بلاغية بعينها ، فالعنوان يعتمد في معظم صوره بالحذف والذكر والتورية ، والنص السردي القديم وخاصة المقامات اعتمد كثيرا على السجع والجناس ، مع الوضع في الاعتبار أن النص السردي نص كنائي بطبعه ليست الكناية فيه قائمة على العبارة أو الجملة ، وإنما هي قائمة في مجمل النص ، تطبعه بطابعها مقارنة بالشعر الذي يعتمد الأسلوب الاستعاري .

وهو ما حدده جاكوبسون الذي «لاحظ أن الانسان القادر على التعبير باللغة مزود بملكتين ضروريتين ملكة الاختيار والتعويض وملكة التركيب والربط ، وإذا أُصيبت احدى الملكتين بخلل ، أدى ذلك إلى اختلال إحدى وظيفتي اللغة ، وهكذا فاختلال ملكة الاختيار والتعويض يؤدي إلى عدم القدرة على خلق

العلاقات الاستعارية ، واختلال ملكة التركيب والربط يؤدي إلى فساد القدرة على خلق العلاقات الكنائية» [1]

من هنا يمكن النظر إلى القصة القصيرة بنظرة كنائية كلية من خلال فكرة بلاغية لعبد القاهر الجرجاني ، والبحث عن مدى قدرتها على أن تنطبق على النصوص الحديثة وخاصة القصة القصيرة ، نظرا لطبيعتها التي تعتمد في تكونها على موقف أو مشهد ليس ممتداً في الزمن ، وليس مستثمرا كل عناصر السرد ، وإن استثمرها ففي حدود وحسب قوانين القصة القصيرة لا الرواية مثلا التي تناقض هذا الجنس الإبداعي .

الفكرة مستخلصة من نظرية النظم للجرجاني ، وهي أن الألفاظ خدم للمعاني وليس العكس ، وذلك بأن تجري تطويرا إجرائيا على الفكرة بأن تصبح عناصر القص ولغته وعتباته وشخوصه وأحداثه وزمانه ومكانه خاضعة جميعها لخدمة المعنى أو الرسالة المبثوثة في سياق النص ، هذا على اعتبار أن هذه العناصر بوصفها ملفوظات كبرى تحل محل الملفوظات الصغرى (الألفاظ) وأن المعنى الكلي للنص هو الفكرة الأساس التي يقنصها المتلقي ، وهي فكرة ليست مستقرة تماما باعتبار أن المعنى قضية متغيرة المعالم بتغير الأشخاص والعوامل المؤثرة فيهم[2]

في قصة (خدر في مساحة وهمية) من مجموعة رجل من الرف العالي تظهر فكرة (المقاومة أو المناهضة) فتصبح المعنى الذي تسعى كل عناصر النص إلى خدمته محاولة الاخلاص ، عبد الحميد المروي عنه (والراوي أحيانا) يقاوم الكثير من الأشياء في مجتمعه حتى نصل إلى لحظة نجده فيها يقاوم نفسه بوصفه مثقفا يجلس على كرسي الاعتراف على حد تعبير د . محمد حسن عبد الله[3]
من هنا تأتي عناصر السرد دائرة حول ، ومؤسسة لفكرة المقاومة والاعتراف هذه أو بعبارة أخرى المقاومة بالاعتراف :

يضعنا الاستهلال في مواجهة تؤدي إلى هذه الفكرة :
«**ها هو اسم قاتلي !**

هي الاستهلاك الحواري الذي يجعلنا أمام متحدث في وضع حرج أو غريب ، إذ نفهم من الجملة المشيرة أن صاحبها في النزع الأخير ، قاتل نفذ جريمته ونجح القتيل في أن يقاوم الموت وأن يترك دليل إدانة قاتله قبل أن يسلم الروح ، ولكن بعد برهة يمكننا أن نرى الوضع أكثر غرابة فالقتل قد تم بالفعل ، والقاتل في صورته الشبحية يقدم دليل الإدانة بغية أن يقوم الآخرون بالانتقام ولنا في لحظة أيضا أن نتخيل عملية القتل ليست مادية كما تصورناها ،وإنما هي قتل معنوي ، وفي كل الحالات وعلى الرغم من أن ما ينطق به القتيل في لحظته الأخيرة حسب تصورنا إلى الآن ـ موثوق فيه يفكر أولى الأمر كثيرا قبل تجاوزه باعتبار أنه لا فرصة أمام من هو في حالته لأن يخالف الحقيقة ، على الرغم من ذلك فإن الاسم قد لا يعني شيئا إذا كان ناقصا ، وقد نجحت الجملة الأولى في أن تخدم صاحبها ، وأن تخدم النص عند المتلقي إذ هو يجد نفسه مدفوعا إلى استكمال الحوار ومعرفة الاسم ومدى صلاحيته لأن يكون دليلا للإدانة ، ولكن السارد لا يهتم بايراد رد الفعل منطوقاً كأنما يترك المساحة لصوت القتيل أن يقول ما عنده ، حيث يعمد إلى وصف رد الفعل .

حدقت فيه أعين مشفقة ضائقة ، يده ترتعش ضلت طريقها مرتين قبل أن تعثر على شيء! . . ورقة (مكرمشة) تعلق بطرف جيبه المتهدل ، ينتزعها بعزم متخاذل . . خطوط متداخلة مضطربة» [٤]

يكشف تحديق الأعين عن مفاجأة صعبة لكن ما يهونها كونها مشفقة ضائقة ، مشفقة لأنها تقاوم أن ترسم تعبير القسوة الذي ظهر لا إراديا في صفة الضيق والأعين تعني مراقبة الجماعة لفرد يقاوم الانهيار ساعيا إلى الخلاص .

ـ أقول لكم ها هو اسم قاتلي !

حتى هذه اللحظة يظل القتيل في منطقة أرفع من المعرفة مقارنة بما يجهلون فهو يعلو عليهم بكونه يعلم مالا يعلمونه هو يقاوم جهلا كامنا فيهم ، وهم يحملون نفس الاحساس . إنهم يرونه غير مؤهل لأن يعلم شيئا يجهلونه لذا هم بدورهم يقاومون جهله بنفسه وأنه يعيش في مجال لايعطيه الفرصة لأن يكون متعاليا بمعرفته ، إنها الحالة نفسها التي يعيشها المثقف ، هو يعلم ولايدري إنه

لا يعلم أن الآخرين يرون بضاعته لا قيمة لها وأنه يحمل نفسه فقط وليس وصيا عليهم يمن بما يعرف ، لذلك يتطوع من يحاول تعريفه بالحقيقة ، حقيقة نفسه فهو يحمل علاقة تدل عليه هو .

«صوت رقيق مجامل ومساير يميل برأسه . . .

ــ ولكن . . ليس فيها سوى . . . سوى الاسم الأول :

عبد الحميد . . ! . . وشهقت أخته .

ــ اسمك إنه اسمك» [٥]

ولكــنه صوت يحمل شبهة التزييــف فهو مجامل ومساير ، يقبل أن تميل رأسه للإدراك .

من هنا تبدأ رحلة المثقف في مقاومة ما يشعر به تجاه نفسه والآخرين ، الشعور بأنه الضحية والقاتل في آن واحد ، يستثمر السارد بنية الاسترجاع الزمني في رصد حالة التحول «كان مفخرة لهم ، هو الاسم الأبرز والأشهر ، كم مرة أطلت صورته من صحيفة أو تليفزيون ، واسمهالذي يتردد بين الأفواه بفخر ، ها هو جالس ، وجه مســود ، كل ما فيه يهتز ، سجائر متوالية ومعدة خالية»[٦]

أنها الصورة التي يحتمون بها من الصورة الحاضرة ، يستحضرون ما هو مغيب ، بغية الوصول إلى فك طلاسم اللغة التي لا يفهمونها ، لغة اللحظة الراهنة ، التي تتجلى مفرداتها في الوجه المسود ، والأعضاء المهتزة ، والهروب إلى السجائر يقاومون خاطراً ، يدافعون عن لحظة هاربة :

«ثــلاثــة أيام توالت بين الخوف والإشفاق ، والتصديق والشك ، مرة يرون الأمر جدًّا لابد من تصديقه وحينا يطردون الخاطر الآخر الذي يخافون منه : هل حقا فقد عقله؟ لم يستطيعوا الهرب من خاطرين ملحين . . مهدد بجسمه وروحه أم بعقله» [٧] لم تكن الأيام الثلاثة بكافية لكسر هذا الحاجز النفسي ومقاومة السقوط في أحد الموقعين وكلاهما مران ، التصديق معناه الاستسلام للإصابة واعتبارها أمراً واقعا ، والشك معناه تكذيب الواقع المرئي ، وهم ليسوا بقادرين على المقاومة لذا فإنهم يهربون إلى الماضي يستعيدون لحظات مضت علها تكون بلسما لهم ، وعندما لا يجدي هذا الدواء لا يجدون إلا الطبيب ولكنه

أي الطبيب بدوره يقاوم عوامل الفشل ، إذ هو في حاجة إلى حالات تفيده في أبحاثه لذا فإنه في هذه الحالة معنيٌ بأن يترك الحالة على طبيعتها ويقوم بدور المراقب ، وبطلنا يخرج من قفص أوسع ، الحياة بكل ما تحمل من صراعات ليدخل سجنا أضيق مساحة هو سجن الطبيب المعالج ، من هنا فإنه يجد لزاما عليه أن يقاوم كل الأسوار التي يشعر إنه قد وضع بداخلها لذا فإنه هو الآخر يتجه إلى تقليب أوراق الماضي .

«في التراث العربي أمثلة تفرض نفسها ، ففيها تكمن المداخل الرئيسية لمثل دراستنا ، وهي تقدم لنا أنموذجا للتلازم بين دقة التنظيم والنجاح ، وتقدم لنا أيضا الفشل المتدرج بين النجاح الجزئي أو الانتهاء المباشر »[^8] .

ويروح يضرب أمثلة من التراث محددا إنجازاتها (الخوارج ــ الزنج ــ القرامطة ــ العباسيون) .

إن أوراق المريض مجاز عن الكتابة ، وهي بدورها بديل عن الثورة والاغتيال .

«من يفكر لايغتال»[^9]

وهي جملة حاسمة ولكن حسمها مشكل بدوره فالتفكير عملية يمكن تأويلها إلى الفكر بشكل عام ويكون المقصود أن المفكر لايغتال ولكن لأن فعل الاغتيال المتعدي لايتحدد مفعوله يصبح المغتال غير معروف ، ولكنه موجود كائن دائما ، يسكن عقل من يفكر فيه ، ويمكن رد المحذوف بأن تقول لايغتال أحداً أو لايغتال نفسه ، وهذا بأن يكون فعل التفكير لازما .

كما يمكن تأويل التفكير بأن من يخطط له على اعتبار تعدي فعل التفكير الذي بمعنى التخطيط .

إن فكرة المقاومة تسيطر على لغة النص فتجعلها علامات تؤدي إلى الفكرة ذاتها مدعمة لها . وعليه يتشكل النص حسب مجريات الأمور المدعمة هذه .

واختبار أفكار أخرى في نصوص بعينها يؤكد ما ذهبنا إليه وهذا ما يمكن الدخول إليه لاختباره في نص «كتابة على حائط مقروء» حيث تسيطر على القصة فكرة الصراع بين الأجيال ، بين القائمين على العملية التعليمية من جهة وتلاميذهم من جهة أخرى حيث يلجأ التلاميذ إلى التعبير عن أنفسهم وعما

يجول في خواطرهم بالكتابة على جدران الحمام وهي فكرة تضاهي فكرة النقش المخلفة أثرا يعمل على إبقاء صاحبه في حيز التذكر ، ومن قبلها إثبات الوجود .

وينبني النص على هذه الفكرة حيث يحاول كل فريق خداع الآخر مدعيا لنفسه القدرة على مجابهة الخصم . مما يجعل المدرسة مكان التعلم ساحة قتال ، تفرغ فيها الأساتذة للمراقبة وحماية الحائط لغير صالح ما هم متواجدون لتحقيقه ، ويعبر عن ذلك قول الناظر الجديد :

«هذه المدرسة بحاجة قبل كل شيء إلى الانضباط ، ليس هو الانضباط الشكلي لنرضى الآخرين ، ولكن الكامل . أريد أن أعرف المعنى الكامن وراء التنفس في كل صدر . . .

لو كان بيدي لجعلت القامات ذات أطوال واحدة والأجساد بوزن موحد ، بل والعيون تتحرك بانتظام فلا تشذعين إلى اليسار مادامت كل العيون متجهة يمينا»(١٠) .

وتستطيع هذه الكلمات أن ترسم بعدا جسمانيا لشخصية قائلها ولو لم يهتم النص بتقديم هذا البعد مصرحا به فإنه يتشكل من خلال اللغة التي تكشف عن صاحبها وتجعل المتلقي متجها إلى رسم صورة تحمل كل معاني القسوة والفظاظة .

تتعدد قضايا الابداع عند الشطي وتتنوع هموم النص وهو تنوع له سيطرته على تقنيات النص وخط سيره المشكل له ، فهو في مجمل أعماله يلاحظ قضايا قد يبتعد عنها الكثيرون قضايا تحتاج إلى الكثير من شجاعة الإبداع أو الشجاعة الخلاقة التي وصفها رولك ماي بقوله :

«بينما كانت الشجاعة الأدبية هي تقويم الاخطاء ، كانت الشجاعة الخلاقة ـ على عكس ذلك ـ هى اكتشاف أشكال جديدة ورموز جديدة ونماذج جديدة يمكن أن يشيد عليها المجتمع الجديد »(١١)

فاعلية المكان

تعددت في الآونة الأخيرة ـ الدراسات النقدية حول المكان السردي ، ذلك المكان المتخيل الذي يكون مفارقا للمكان الواقعي المتعين حتى وإن تشابه معه في

السمات والملامح أو كان سميا له ، وهو تعدد يكشف عن تزايد الاهتمام بهذا العنصر السردي ذلك الاهتمام الذي يكون انعكاسا لاهتمام واقعي بالمكان ، إذ أن الإنســان في مراحل حياته المختلفة يعيش في مجموعة من الدوائر المكانية التي تمثل أحيازا ينتقل عبرها ، ولايتوقف الأمر عند هذا الحد وإنما من أجل المكان والحصول عليه أو استغلال جزء منه تشتعل الحروب والصراعات ، تلك التي تشير إلى فاعلية للمكان خارج النص السردي ، وهي فاعلية لاتختلف كثيرا عن فاعلية المكان داخل النص السردي الذي يأتي المكان فيه عنصرا أساسيا في تكوينه .

وقد تعاملت الدراسات في معظمها مع المكان السردي بوصفه موضوعا سرديا يراهن النقد على وجوده ، ومن ثم فاعليته ، ذلك الوجود الذي يتبلور في البطولة المكانية التي يهتم الدرس النقدي بإبرازها ومحاولة التعامل معها بوصفها قيمة من القيم التي يطرحها النص السردي على متلقيه .

ولكننا بنظرة مغايرة نرى المكان رؤية مختلفة عن كونه موضوعا قد يوجد أو لا يوجد أو قد تتضح تفاصيله وعناصره إلى درجة يصبح فيها بطلا له مكانته في سياق النص ، قوام هذه النظرة رؤية المكان بوصفها تكنيكا سرديا أو تقنية توجد في كل النصوص ولكن بدرجات متفاوته حسب الدور الذي يقوم به هذا التكنيك السردي ، وهي نظرة من شأنها أن تجعلنا نعيد النظر في فاعلية المكان وألا تفوتنا التفاصيل الدقيقة لهذا الدور المكاني الكبير .

وعلى الرغم من الاختلاف الواضح بين القصة القصيرة والرواية في قدرة كل منهما أو المســاحة المتاحة لتقديم المكان ، فلا يمكننا عزل القصة القصيرة عن عنصر المكــان أو إبطال مفعوله فيها ، وهي شأنها شأن الرواية حين يأخذ المكان فيها وضعيتين .

أولاهما : مكان له مرجعية واقعية مع الوضع في الاعتبار انفصام العلاقة بين المكان المتعين والمكان في النص ــ وهو مكان تنطرح ملامحه بصورة مباشرة تظهر من خلال ذكر اسم للمكان يكون بمثابة الاختزال للمكان الواقعي ، وهو مكان لايعول الشطي عليه كثيرا ، فلا يظهر في مجموع قصصه إلا اشارة واحدة

لمكان متعين ، إشارة مفتتة يأتي ذكرها شبه عارض ، إذ يذكر أسماء أمكنة خارج فضاء الاحداث ولكنها أمكنة لها أثرها الواضح في عملية السرد ، في (جسد) يأتي ذكر بيروت بوصفها مكانا تعلم فيه «يحيى» مما يوحي بعلامتين .

ـ تميز يحيى وقدرات والده وتعاليه على المكان الذي يعيش فيه ، ذلك المكان الذي يفتقر إلى أشياء من شأن مفتقدها أن يبحث عنها في مكان آخر وهو ما حدث مع «يحيى» الذي أرسله والده إلى بيروت تعبيرا عن يسر مادي .

ـ اختزال لأحداث تمثل مرحلة من تاريخ يحيى «ابن المكان الذي انتقل للحياة في مكان آخر ترك ـ بالتأكيد ـ آثاره عليه ، يقول السارد «تغير كبير طرأ عليه» جسد ص١٧ ، مما يشي بأثر المكان الآخر عليه .

وفي «عبور النهر إلى ضفة واحدة» تدخل للسياق السردي الضفة الغربية بوصفها مكانا ضائعاً يتساءل «سليم» عن سقوطه بصورة توحي بالذهول :

«ظل زميله سليم يردد طول ذلك اليوم وهو يذرع الغرفة :

ـ كيف سقطت الضفة الغربية . . إنني أحس بها تحت قدمي . .

أنفقد الشيء الذي لانزال نحس به بكل جوارحنا . . هنا . . هنا!!

يدق . . ويدق . . ويهذر :

ـ كيف وأنا لا أزال أحس بأن كل شيء فيها لم يتغير . .

لم يتغير الهواء ولم تتبدل صورة الشارع ، والشجرة والجيران يدق . . يدق . .

ولكن راديو عمان ودمشق والقاهرة . . . كلهم قالوا : إنها سقطت» (١٢)

فيقوم ذكر الأمكنة البعيدة مقام الالتفات في البلاغة العربية ، حيث تعمل عملها في مخيلة المتلقي اضافة إلى فعلها في السامع أو السامعين في سياق القصة . فهي بالنسبة للمتلقي تلفته إلى أمكنة بعيدة إما أن يكون على دراية سابقة بها وهنا تشتعل ملكة التذكر وأما أنه ليس على معرفة سابقة فيعمل الخيال محاولا أن يكوّن صورة لها ثم هي تقدم دلالتها في السياق فإذا كانت بيروت تمثل دلالة التميز فإن راديو عمان ودمشق والقاهرة يصبح مصدرا لخبر بات مؤكدا لاشتراك هؤلاء في الاجماع عليه .

ولإنتاج الدلالة السابقة نفسها يأتي ذكر حمص ونابلس في نصوص الشطي .

ثانيتهما : مكان لامرجعية واقعية له : وهي أمكنة متعددة في اطار نصوص الشطي ، تأتي علاقتها بالواقع من كون الواقع حكما أو معيارا للحكم على مصداقيتها أو واقعية وصفها ، فالمتلقي عندما يتابع وصفا لمكان أو ما شابه يرجع إلى واقعه مثبتا الصورة المتخيلة على جانب من جوانب واقعه ، إنه مكان موحى به وليس مصرحا بذكره .

في قصة «بقعة زيت» نجد مكانين :

مكان الحكي : وهو مكان متسع ، محتضن للحكاية ، محكم أو متحكم فيه حيث لا يدخله شخص يقطع حكاية الشيخ

بعد صلاة العصر

أسند الشيخ ظهره على العمود الاسطواني الكبير ، أدار عينيه في الجموع التي تحلقت حوله ، مد رجله ، كشف ساقه وتحسسه . . . »(١٣)

المكان ههنا متعدد الصفات والأبعاد ولا تخدعنا عبارة بعد صلاة العصر فليس معنى ذلك الوجود في المسجد ، إذ من الممكن أن يكون الشيخ قد انتقل إلى مكان آخر ، يتسم المكان بالاتساع حيث بامكانه أن يستوعب هذا العدد . والشيخ قد أحسن اختيار التوقيت ليحكي ، فهم ليسوا بوقت الليل ، وقت النوم ، وإنما هم نهارا في وضوح لن يقال إزاءه أن الشيخ قد استغل الليل ليحكي حكايته التي ترعب البعض ، وحتى لايحدث شك في مصداقية ما يحكي ، يختار الوقت والمكان المناسبين اللذين يمكنهما أن يحتضنا عملية الحكى .

مكان الحكاية : وهو ذلك المكان المتخيل الذي ينفرد به النص لأنه وإن تشابه مع المكان الواقعي لايماثله ، فالمكان في النص غيره في الواقع ، والشيخ عندما يتجول في المكان يبدأ بذكر تفاصيله .

«سور طين ممتد ، بوابة مرتفعة يمتد فوقها برجان صغيران قضينا ليلنا متكئين على متاعنا ، ومع الفجر فتح الباب الكبير دبت حركة الحياة فينا ، واندفعنا لنجتاز البوابة» (١٤) والبوابة ههنا ليست مجرد نقطة عبور لمكان جديد وإنما هي

معبر لعالم جديد ولحكاية متوالدة ، فالقارئ يكون قد استقر مع قصة تصف الشيخ الذي يحكى ، وسامعو الشيخ يكونون قد استقروا مع حكايته لكن النص يفاجئ الاثنين بمكان جديد وحكاية غير متوقعة .

ولأن الحكاية تروى شفاهة ، والمتلقي حاضر في الحكاية يتمثل ما يقال في حينه فإن الشيخ يحتاج إلى قدرات خاصة تمنحه القدرة على أن يحكي بصورة تعجب الآخرين وتجذب ألبابهم حتى نهاية الحكاية .

ههنا لدينا أمكنة متعددة خلقها النص :

ــ **فضاء نصي** : وهو خاص بالصفحة المقروءة التي تعد مكان التقاء القراء بالمؤلف وقصته ، يأتي فيها المتقدم المذكور أولا في الصفحات الأولى ذا طبيعة خاصة مميزة ، حيث يستفيد السارد من التقديم والتأخير بمعناهما البلاغي .

ــ **مكان الشيخ** وهو مكان القصة الذي يعد المكان الأمين على الحكاية .

ــ **مكان حكاية الشيخ** : وهو مكان ممتد بامتداد الحكاية يبدأ من سورطيني هو بداية كل بناء وأصل كل مشيد ويمر بقصر الوالي ويمتد إلى البحر ورحلة ابن الوالي وأصحابه ورؤيتهم للأحداث العصيبة ومعاينتهم للأهوال .

ويتوالد من المكان مكان آخر براوية جديد هو أحد رفاق ابن الوالي المفقود حيث يتولى استكمال الحكاية الجديدة وهو ينقلنا إلى البحر في رحلة يكون الخطر فيها ماثلا مثول أخطار لقيها السندباد في رحلاته البحرية ، حيث يكون البحر مكان التطهر من كل ما يحمله المسافر من اليابسة ، وفيه يحدث الميلاد الجديد ، العودة للحياة بعد معاينة الأهوال ولكن الحكاية لاتنتهي نهاية سندبادية وإنما تنتهي نهاية دالة هي أقرب للحاضر منها إلى الماضي ، فابن الوالي يختار العالم العجيب ، متخليا عن عالمه ، يختار الانزلاق في بقعة الزيت الرامزة بشكل حاد لزماننا ونفطنا وحدودنا غير الآمنة وسماءنا غير الآمنة وبحرنا المتاح للجميع ، ههنا يضعنا النص أمام شخصيتين مكانيتين متواجهتين .

ــ الشيخ ابن المكان المغاير ، ابن البادية

ــ ابن الوالي المنتمي للحضر .

والمواجهة لا تأتي من كونهما يعيشان عمرين مختلفين : الشيخوخة والشباب

وإنما لأنهما يختلفان في درجة مكاشفة الأمور ، فقد انخدع الشاب فكانت فعلته بقعة سوداء في جسد الشيخ الممثل لزمن ممتد ، يكون الشاب في مقابله ممثلا لزمن عارض ولكنه مؤثر ، قاس في تأثيره ، هنا يتجلى حوار الأمكنة وصراعها . وما يمكن أن يبثه هذا الحوار من دلالات ورموز .

والشطى يلح كثيرا على هذا الحوار بحيث يمتد في مساحات واسعة المدى من نصوصه ، وليس هذ مشروطا بظهور الامكنه بصورة مباشرة وإنما يأخذ الحوار صورة شخصيتين كل منهما تحمل عبء تمثيل مكان ، وما أكثر الأمثلة التي يمكن إيرادها ، سواء في (خدر في مساحة وهمية) بين المريض والطبيب أو «وجهان في عتمة» وغيرها من الأمثلة التي تمثل من ناحية أخرى حواراً غير منطوق يتناسب تماما مع فنية القصة القصيرة التي لاتحتمل حوارا منطوقاً بين أشخاصها .

تقنية النهايات

البناء ذو البابين هو أقرب الأشكال المادية التي يمكن أن تشبه بها القصة القصيرة ، حيث العتبات والباب الأول (الاستهلال) ثم التفاصيل الداخلية ثم الباب الأخير (النهاية) ، ورحلة القراء تبدأ من العتبة إلى النهاية وإذا كانت العتبة تجذب للدخول فإن النهاية ليست دائما تطرد دافعة للخروج وإنما يأتي النص بمثابة المنزل المضيء في بقعة دامسة الظلام ، ولحظة تنوير القارئ/ المرتحل في النص هي لحظة وجوده بين تفاصيل المكان وعند لحظة الخروج هو أمام واحدة من ثلاث نهايات تعتمدها النصوص السردية :

(١) **نهاية امتدادية** : وفيها يمتد أثر النص المضيء ويظل بابه الأخير مفتوحا يسير المتلقي على هدى ضوئه ، لقد غادر النص ولكن النص لم يغادره .

(٢) **نهاية ارتدادية** : حيث القارئ ما إن يصل إلى البوابة الأخيرة حتى يجد نفسه مدفوعا للعودة إلى التفاصيل ، غير قادر على مغادرة النص .

(٣) **انغلاقية** : وفيها يخرج المتلقى لينغلق الباب خلفه دون أثر أحدثه النص كما في النهايتين السابقتين .

فنيا يمكن اعتبار الأولى والثانية أكثر استحواذاً أعلى الفن إذ يشفع

لهما الأثـر الذي تتركانه في نفـس القارئ ومـدى التغيير ا لذي أحدثـته بقوة الفن وفعله .

ثمة سؤال يطرح نفسه عن اللحظة التي تبدأ عندها النهاية وهو سؤال ليس من السهولة ا لاجابة عليه إذ إنه كما تتفاوت فنية النهايات تتفاوت إيقاعاتها ومن ثم مناطق بدايتها (١٥)

يعتمد الشطى النهايتين الأولى والثانية إذ تأتي نهايات النصوص امتدادية في معظمها ويكفي أن نقرأ قصة جسد حتى نتكشف ذلك فليس من السهولة يمكننا أن ننسى شخصية الأم وجسدها الذي يمثل خريطة للأحداث ، إنها شخصية مفكّر فيها من لدن المتلقي ، وليست جملة (رحمها الله) في النهاية تعني انغلاق النص وإنما انفتاحه وبداية عمل الخيال .

لاستجماع التفاصيل ومكاشفة الشفرات التي يضمها النص والتي تترك أثرا وشميا تماما كالأحداث التي تركت آثارها على جسد الأم .

وفي «بقعة زيت» عندما نقرأ الجملة الأخيرة لانملك الانسحاب إذ نصبح أسرى النص الدائري الذي يبدأ بعلامة ينتهي بها . ففي البداية «انكشفت بقعة سوداء قائمة عليها بقايا غيرة في أطرافها» (١٦)

وفي النهاية :

تساءلت :

ــ ماذا سأجد لو عدت بعد عشرين عاما؟

ولم أعد إليها ، ولكن ذكراها بقيت تمثلها هذه البقعة السوداء الباقية ، وأشار إلى ساقه» (١٧)

يظل السؤال معلقا دون اجابة والسارد لايفعل ذلك بشكل مجاني وإنما هو يحمل المتلقي عبء الاجابة والمتلقي عليه أن يعود للنص مدققاً ومنقبا حتى يكتشف أن الاجابة إنه لن يجد إلا الخراب ولأنه يعلم ذلك فإنه لا يعود هو وإنما يجعلنا نحن نعود إلى النص باحثين مفتشين ، فالأمر يعنينا أكثر مما يعنيه والبقعة السوداء التي يعود فيؤكد عليها في النهاية تدعونا لربطها بالبداية حتى نتكشف كنهها وما ترمز إليه وما تقدمه من دلالات ، لنا أن نؤولها بالاخطاء التي يرتكبها أصحاب التأثير فلا يمكن التخلص منها بسهولة وتظل نقطة سوداء في الجسد .

هوامش الفصل الثاني

(١) حميد لحمداني ، أسلوبية الرواية ، مدخل نظري ، منشورات دراسات لسانية الدار البيضاء ــ الطبعة الأولى ١٩٨٩ ص٥٥ .

(٢) تعد قضية المعنى واحدة من مشكلات النقد والتعليم أيضا ، فالبعض منا وإن لم يكن معظمنا لايفرق بين المرادف ، والمعنى ، والمقصود ، وهي مصطلحات يحيل كل منها إلى واحد من ثلاثة :

المؤلف / القائل ــ المتلقي ــ اللغة البديلة :

● فالمرادف يحيلنا إلى لغة النص التي يكون اللفظ المقرر فيها بديلا عن مفردات أخرى تشترك مع هذا اللفظ في حقل دلالي ولكنها تؤدي في سياقها مالا يؤديه غيرها ، لذا فإن المرادف يكون حاضرا في ذهن المتلقي اعتمادا على مرجعية المعجم فقط .

● أما المعنى فهو يعود بنا إلى المتلقي ومدى ما استطاع النص أن يبثه فيه من دلالات ، المعنى إذن عنصر متغير حسب قدرات المتلقي على أن يتلقى اعتمادا على ما يمتلكه من ملكات عقلية ولغوية .

● والمقصود مرجعيته ، المؤلف الذي يكون مؤديا عمله جزئيا أو كليا بقصدية قد توافق مايقع عليه المتلقي وقد لاتوافقها حسب قدرة النص على أن يحمل اشارات من شأنها أن توجه المتلقي إلى المقصود أولا ، وحسب قدرات المتلقي المشار إليها سابقا ثانيا ، وإنما يرجع السبب في هذه الاشكالية إلى قاعدة خاطئة ، وهي أن الالفاظ بعضها يؤدي معنى البعض الآخر تماما وهو أمر بعيد تماما عن الصواب فلو صح ذلك لأمكننا الاستغناء عن مفردات لغوية مما يؤدي إلى ضيق المعجم الابداعي والتواصلي بين الناس ولانتفت واحدة من أهم مفاهيم البلاغة وأبسطها وهي أن البلاغة تكمن في القدرة على الاختيار . إنني في موقف أستخدم العطاء أو المنح دون البذل أو أستخدم أقدم دون أهب أو أعطى وهكذا حيث كل منها يصلح في سياق لاتصلح فيه الآخرى .

٣ـ انظر : د . محمد حسن عبد الله ، شرخ في الذات الواعية ، مرجع سابق ص ٣٨

ــ وفكرة المقاومة ههنا تستلزم فكرة الاعتراف بمعنى أنه يستخدم الاعتراف والافضاء بما يكتم وسيلة لمقاومة الانهيار ، أما المقاومة ههنا فنعني بها المعنى الواسع دون المعنى الضيق الذي يحصرها في أدب يهتم بالقتال والحرب ، مع أن الأدب في أوسع معانيه ما هو إلا نوع من المقاومة و ليس الأمر متوقفا عند المعنى الضيق أو المفهوم المقيد لهذا القول .

(٤) رجل من الرف العالي ص ١١

(٥) السابق ص١٢

(٦) السابق ص ١٣

(٧) السابق ص١٣

(٨) السابق ص ٢٠

(٩) السابق ص ٤١

(١٠) أنا . . الآخر ص٦٨

(١١) رولك ماي ، شجاعة الابداع ، ترجمة فؤاد كامل ، دار سعاد الصباح القاهرة الطبعة الأولى ٩٩٢ ص٢٤ .

(١٢) الصوت الخافت ص ٧١ .

(١٣) أنا . . الآخر ص٨٣

(١٤) أنا . . . الآخر ص٨٤ .

(١٥) لنا دراسة مطولة قيد النشر عن تقنية النهايات في النص السردي وإيقاعها النوعي .

(١٦) أنا . . الآخر ص٨٣ .

(١٧) السابق ص ١٠٠ .

* * *



الفصل الثالث

التحليل النصي



في سياق المجموعات القصصية الثلاثة ، تأتي قصة «جسد»[1] بوصفها نصا يختزل الكثير من سمات الإبداع عند الشطي من ناحية ومن ناحية أخرى يعد بؤرة تتجمع عندها خيوط الكثير من قضايا يلح عليها صاحبها في نصوصه المختلفة . لذا فإن مقاربة هذا النص بإمكانها أن تكشف الكثير من قدرات النص على بث شفرات دالة في سياق التجربة الإبداعية لصاحبها .

القصة تقدم جسدا هو جسد الأم المحكى عنها من لدن الراوي المتحدث ، وهو إذ يقدم هذا الجسد فإنه في الوقت نفسه يقدم جسدا لنص يمكن للمحلل أن يستكشف من خلاله الكثير من سمات صاحبه ، إذ هو أي الناقد المحلل قد أمسك بمادة نصية تجسد الكثير مما يمكنه استكشافه ، إنه النص المجسد المتجسد ، الذي يقدم أسئلة التجربة الإبداعية في الكثير من تجلياتها .

(١) أسئلة العنوان/أسئلة النص

يقوم النص ـ بداية ـ على تداخل بنيتين ، تأويل إحداهما مرهون بالوعي بالأخرى ، وهما (جسد ـ الأم) ، والتحرك بينهما يفضي إلى فك مغاليق النص ، ومن ثم فتح آفاقه الدلالية ، واستشراف طاقاته الدالة .

«جسد» قبل قراءة القصة هو عنوان نكرة يحيل إلى ذاته ، إلى كونه يشير إلى معنى مستدعى من وعاء الاستخدام اليومي الذي يحمّله طاقة تقترب به كثيرا من الجسد الإنساني ، عندما نطلق اللفظ على ذلك الغلاف البشري ، أو الوعاء الذي يحمل العلامات الفارقة للذات الإنسانية عن غيرها ، ومن ناحية أخرى هو علامة فارقة بين ما هو إنساني وحيواني أو ما هو أقل من ذلك .

اللفظ/ العنوان ههنا يحيل إلى عنصرين : الحاضر والغائب .

الحاضر ذلك المستدعى من اليومي ، والذي يقف فيه المتلقي عند حدود ثقافته اليومية ، حيث لا يطرح غيرها في سياق الوعي باللفظ .

وعندما تكتمل الدائرة بإدخال النص عنصرا قائما بالتعريف ، تعريف العنوان النكرة ، فإن الغائب يكون قد تحقق ماثلا في حضرة التأويل والغائب ههنا نوعان : غائب مشار إليه صراحة ، وغائب تفرضه القوة التأويلية ، الأول ذلك الغائب الذي يستخدم المؤلف العلامات الخطية في الإشارة إليه ، ونعني النقطتين وعلامة التعجب (جسد . . . !) فتكون النقطتان بصفتهما هذه مشيرتين إلى عنصر مغيب يمكن لنا أن نؤوله بالصفة (جسدٌ صبور) أو (جسد متألم) مثلا أو بالإضافة (جسد أمي) وهي عناصر يدخلها المؤول اعتمادا على ما يطرحه النص نفسه من عناصر قد تطفو بسهولة عند محاولة رأب الصدع المقصود الذي تقيمه البنية الخطية ، ثم تأتي علامة التعجب مشيرة إلى سبب كامن مجهول يدعو إلى التساؤل عملا بمقولة (إذا عُرف السبب . . . بطل العجب) ، التعجب قائم لأن السبب ليس معروفا ، وإذا عُرف فإنه مرتبط بقدرة العارف/ القارئ باستنطاق النص ، ولأن قدرات هؤلاء مختلفة يظل السبب الحقيقي (؟إن كان هناك سبب حقيقي يمكن إحالته للسبب الكامن في نفس المؤلف ، تماما كشوارد المتنبي في بيته المشهور) ، والنص بوصفه بنية تالية للعنوان السابق لفراغ طباعي ، يأتي شاغلا هذا الفراغ ، موجها القارئ إليه (النص) بغية البحث عن ذلك المعنى الغائب الذي يتأسس على بلاغة العنوان ، تلك البلاغة التي تكمن في اختيار المؤلف لفظ (جسد) دون (جسم) مخالفا ما هو متعارف عليه من المزج أو الخلط بين اللفظين باستعمالهما بمعنى واحد . إن قدرة على الاختيار ووعيا بطبيعة اللفظ ودلالته ، سواء المتروك أو المأخوذ تتحكمان في إنتاج الدلالة اعتمادا على بلاغة متأسسة على الاختيار[٢] .

أما الثاني وهو الغائب الذي تفرضه القوة التأويلية فهو ذلك الذي يتأسس على لفظ جسد بعد قراءة النص من ناحية وعلى بلاغة الاختيار الكامنة في ايراد جسد بدلا من جسم . إن قوة تأويلية تجعل من الجسد النصي حاملا حزمة من الرموز المؤدية إلى أجساد خارج النص فالراوي وإن حمّل الجسد النصي علامات وملامح تلتقي مع جسد تعرفه أو هي ملامح مستقاة من جسد يحمله الواقع ويتعامل معه الجسد النصي ههنا ليس اختزالا لأشياء مجسدة تتضام من الواقع

لتظهر في النص فحسب ولكنه يُعد منبعا لرموز يبدو النص منبعا لها ، رموز تتعدد حسب قدرات المؤول ، وتبعا لأفق المتلقى .

بعد القراءة لا يتوقف الأمر عند كون الجسد علامة على الأم وإنما تحرك دلالة الأم نفسها يعد محركا بدوره لدلالة الجسد ، مما يثير مجموعة من الأسئلة هل هي أم بالمعنى الروحي للكلمة؟ أم هي أم بالمعنى الحقيقي؟ أم هي بالمعنى الوطني أو المكاني؟ إنها أسئلة ليست متنافرة يلغي بعضها بعضا وإنما هي متجاورة تتضام لتشكل قوة تعمل على صياغة الدال وحيث تنفتح الآفاق الدلالية لمعنى الأم تنفتح آفاق معنى الجسد الذي حافظ الراوي على وضعيته وصيغته ، فهو يحدد الجسد دون الجسم ، حيث الأول أكثر قدرة على الترميز ، من حيث هو يحيل إلى غير العاقل ومن هنا كان قادرا على احتضان أكثر من معنى وقادرا من جهة أخرى على أن يمنحنا قدرا من اجتياز المنطقة المجازية التي يتحول فيها غير البشرى إلى بشرى ، حيث تكون طاقة المجاز أكبر مما لو حدث العكس ، فإن تحول الإنساني إلى غيره ليس تمجيدا للإنساني أو إعلاء من شأنه ، في مقابل حدوث النقيض وهو تحول غير الإنساني (جماد) مثلا إلى إنساني . إن الراوي يجعل الأشياء التي يرمز إليها أكثر قربا ومن ثم أكثر إدراكا حيث هي تتماهى مع حدود تفصلها عنا - نحن البشر - الموسومين بالإنسانية - وتجعلها في منطقة الإدراك اعتمادا على تقريب سابق ، لذا يراهن الراوي على قوة التأويل فالجسد هو الذي لا يعقل ولا يميز[3] وإنما الجسم - في أحد جوانب المعنى المطروح - على خلاف ذلك .

لقد عمد الراوي إلى جسد النص[4] باثا فيه صفات تجعله جسدا خاصا ذا ملامح لا توجد خارجه أو هو جسد ذو طبيعة خاصة ، يمكن للمتلقي أن يستثمر هذه الخصوصية أو هذه الملامح المبثوثة في نشر منصات الرموز ، إنه يبدأ في وصف الجسد من الظاهر أو أن الجسد يقدم نفسه مكتفيا في تقديمه بأشياء يسمح هو فقط بتقديمها ، من حيث تبدو الأمور متناقضة أحيانا ، وإلا ما وجد الراوي نفسه مدفوعا إلى الإدلاء بما يعرفه هو ، إذ هو على خبرة بهذا الجسد في حالاته المختلفة ، لذا تختلف نظرة الغريب عن نظرة القريب :

«لم يتورع أحد الزملاء حين حمل إليّ رسالة عاجلة ، من أن يقول لي عنها بأنها تمتاز بطلعة جميلة لا يخطئها الناظر إليها من بعيد ، من المؤكد أنه لم يرها وهي تتحرك حيث يبدو الالتواء في القديم في قدمها ، أثرا باديا في المشية فيرتفع جزء من المؤخرة ويهبط آخر ، وقد أصبح لا يثير الانتباه بحكم مزاحمة الشيخوخة له»(٥) .

الراوي هو القادر على التأكيد ، تأكيد معلوماته عن الجسد المحكى عنه ليس لأن الجسد خاص بأمه وإنما لأن القدرة على امتلاك المعلومة تجعلنا أكثر ثقة فيه ومن ثم فإنه يستطيع رؤية مالا يراه الآخرون ومن هنا يكون هو مصدرنا الوحيد لمعرفة الأم مع تعدد من يعرفونها ، لذا فإنه يقدم جسد الأم بصورة خاصة به وعندما يشرك معه الآخرين ، فإنه يترك مساحة فاصلة تجعل هؤلاء ليسوا في مكانته تماما ، ومع أن قوة الرمز في الأم ترتفع بها إلى درجة أن تكون رمزا عن الوطن ومن ثم يصبح هؤلاء جميعا مشتركون مع الراوي في الأمومة ولكنه مع هذا يظل محتفظا بتميزه من حيث هو القادر على أن يحكي وأن يدخل الآخرين إلى فضاء حكايته ويتحكم من ثم في عدد الداخلين ونوعيتهم بما يحفظ لنفسه مكانتها ومن ثم خصوصية الصورة التي يرسمها .

وتتعدد الملامح الدالة على جسد الأم ، فبعد أن قدم ملامح عامة تبدأ من الوجه وهو أول ما يواجهنا عندما نطالع شخصا أو شيئا(٦) .

يتجه الراوي (الابنة) إلى رسم ملامح ذات طبيعة خاصة ، «من جانب الوجه أثر واضح من ضربة مفاجئة ، خط هلالي مغروس يتضح مداه عندما تحرك (ملفعها) الساتر لأجناب الوجه ، فيلمع المشباك الذهبي ، وفي الوقت نفسه تسمح حركة الرأس برؤية أول الجرح بينما الحركة اللاإرادية المستمرة لتوسيع أجناب غطاء الرأس تكشف عن امتداده»(٧) .

ولا يكتفي الراوي بتقريب الكاميرا مستخدما تقنية الـ Close Up التي تعمل على إتاحة الفرصة لحاسة البصر أن تعمل بسهولة بغية إدراك أكبر وأعمق ، بل إن الراوي يستثمر حاسة اللمس ليبين اقترابه أكثر من المروى عنها من ناحية ومن ناحية أخرى ليجعل حواس المتلقي لا تقتصر على البصر فقط لذا فإنه يكشف ملامح أخرى قد لا تدركها العين :

«حينما تسمح لأصابعي بتخلل شعرها تصطدم بنتوء في رأسها لجرح آخر لم يخفه شعرها الكثيف والذي كان أقرب إلى الخشونة فلم تستطع السنوات أن تأخذ منه شيئا»[٨] .

ويجمع بين الحاستين معا ، فيجعل إحداهما ممهدة لعمل الأخرى ، حيث تأتي حاسة اللمس المحركة مقترنة بالإدراك البصري :

«عندما كنت أقلب جسدها المتخشب كي أضمخه بالبودرة المطهرة إبان نكساتها الصحية كنت ألاحظ امتداد الحرق ، أطرافه تبدو في باطن الفخذ ، الأثر مثل غصن مكتظ بأوراق جافة»[٩] .

وحاستا الإبصار واللمس لا يتوقف دورهما عند إدراك الجسد المروى عنه وإنما من هذه الزاوية تستخدم الحاستان في إدراك جسد النص ، إن الراوي يجعلنا نرى الأم من خلال هذه الآثار التي ترسم تاريخا موشوما على جسدها إنها نقوش القدر التي تشبه الأجراس التي تدق عند الموت . فهي لا تدق لميت لا يسمعها وإنما هي تدق للأحياء منذرة ، الأم لا ترعوى ولا تهدأ ، فالندوب والجروح التي تركها الزمن على هذا الجسد لا تجعلها تأخذ حذرها لذا فإن ايرادها من قبل الراوي ليس تذكيرا للأم وإنما هو موجه إلى الذين عليهم أن يعرفوا الأم من خلال ما يسمح به الراوي من قدر معرفي يتوقف هذا القدر على تعامل القارئ مع جسد النص ، مع عناصر النص المؤسسة على لغته ، تلك اللغة التي تعد وسيلة يعول عليها الراوي في توصيل قيم يأمل أن تصل إلى القارئ الذي يكون عليه أن يستثمر حواسا أكثر في التعامل مع النص بغية الوصول إلى الجسد المجازى ، ذلك الذي حتى وإن كان حقيقيا فإنه أصبح جسدا ورقيا ، والجسد الحقيقي الوحيد هو ذلك النص المشكل من حروف وكلمات وسطور هي بدورها تمثل نقوشا قدرية من فضاء ا لنص ، وعلامات من شأنها أن تعيد تمثيل الجسد وتنبه إلى أن هناك فارقا بين أن تروى الحكاية شفاهة أو أن تسجل ، إن الراوي ههنا يشكل جسدين في آن واحد ، جسدا حاضرا أمام المتلقى يدركه بالبصر ، وجسدا غير حاضر بصورة مباشرة على الخيال بوصفه حاسة آن تشكل هذا الجسد ، وفي مرحلة لا يمكن الفصل بين الجسدين ، إذ كلاهما يفضي إلى الآخر والنص بوصفه جسدا

سابقا للجسد المروى عنه ، إذ حتى لو امتدت جذوره للواقع فإنه عندما خلق فنيا أصبح جسدا آخر لا علاقة له بالسابق تماما ، إن تاريخه يبدأ من حيث بدأ القلم عمله في تكوين نص يؤرخ لهذا الجسد المجازى ومجازيته تدخله في تعدد دلالي وتخرجه من معنى أحادي يفرضه عليه الواقع .

(٢) أسئلة المروى عنها

الجسد يحكي تاريخ الأم تلك التي تتعدد دلالاتها اعتمادا على مجازيتها وتعدد أبعادها ، إذ لا يتوقف الراوي عند أبعاد الشخصية الإنسانية الثلاثة : الجسماني والاجتماعي والنفسي فقط وإنما هو يعمد إلى بث أبعاد ترتبط بالمكان أكثر من ارتباطها بشخصية إنسانية .

وحسب تعدد الرؤى المدركة للأم ، تتعدد دلالاتها واضحة ، وتبدأ هذه الدلالات من تعبير الراوي عنها (بأمي) مدخلا إيانا في إطار علاقة خاصة بالأم ، ولكن سرعان ما يأخذنا الشك ، شك النص المكتوب والمختار بعناية ألفاظه ومكوناته ، تلك الاعتبارات التي لم تكن لتوجد في حالة الحكاية الشفوية ، ولا تمنع الخصوصية المحددة باللفظ الدال (أمي) ، لا تمنع من أن يفتح المتلقى الأفق الدلالي للأم مانحا إياها أبعادها الرمزية .

كان من الجائز أن تتوقف طبيعة الشخصية عند كونها أما لراو يقدم جانبا يستحق أن يسرد من حياة هذه الأم وهو يفعل ذلك تعظيما أو تخليدا لها ، ولكن العناصر المكونة للشخصية ، والملامح التي يثبتها لها يخرجها من هذه الطبيعة ، وبإدخال العامل الزمني من ناحية ومعيارية الواقع من ناحية أخرى ، تبدو الأمور أكثر وضوحا .

المتلقي يجد نفسه أمام شخصية منفلتة من الزمن على المستوى الإنساني فهو لا يحدد لها زمنا يكون خاصا بها وإنما يحدد ملامح زمن خاص بالمجتمع الذي تعيشه مما يجعلها اختزالا لأزمنة تشير بحدة إلى الزمن العربي ، وهو قضية ملحة من قضايا الإبداع عند الشطي كما رأينا من قبل في مجمل أعماله القصصية ، إنه

لا يقدم تاريخ شخصيته بقدر ما يفرد مساحة لتاريخ أمة بكاملها ، فقط الراوي هنا يقف عند لحظة سبقها زمن طويل ، لحظة من شأنها أن تكشف الكثير من أحداث الماضي ، وكل ملمح من ملامح الجسد الأمومي هو قرين لحدث قديم ، حدث يترك أثره بوصفه علامة لا يمكن نسيانها أو تناسيها للدرجة التي يصبح فيها للزمن فعله المغاير ، غير المعهود ، إنه يجعل من الجسد خريطة تاريخية ، قراءتها والسؤال عن سياقاتها وظروفها وملابساتها تضعنا أمام تاريخ هذا الوطن ، ولكنها تأخذ ـ تأويليا ـ مساحة الوطن ، والمتلقى في رحلته مع النص يجد نفسه مدفوعا إلى التركيز على مجموعة من العلامات التي يعتمد عليها في التواصل مع النص ، وهي ليست علامات ثابتة ـ على الأقل بالنسبة لقراء متعددين ، فالقارئ الواحد مع تعدد القراءات وتواليها تتجدد العلامات ويزداد ـ مع معايشة النص ـ القدر الكافي من القدرة على إحكام القبضة على النص ، مع أن «النص القصصي ليس نصا تواصليا بالمعنى المألوف ، إنه على الأصح يولد إمكانيات متعددة للتواصل أثناء القراءة ، بفعل علاقاته الداخلية وطاقاته الكبرى في مجال التدليل ، وبحكم أنه يعيش في الماضي والحاضر والمستقبل محافظا في ذات الوقت دائما على طاقته التدليلية فإنه يكون معرضا على الدوام لتعددية القراءات»[10] .

لذلك كله فإن الملامح التي يبثها النص لجسد الأم تجعل منها شخصية متعددة الوظائف في سياق النص ، تتضح وظائفها من خلال علاقتها بالأحداث ويبدو ذلك من خلال صورتين أساسيتين :

١ـ الحادثة سبب في إصابة الشخصية:

«نلمح أسنانا بيضاء لاتزال قوية ثابتة لا يشوب منظرها شائبة ، لولا الثلاث التي انكسرت أطارفها فتشرشرت بفعل حادثة قديمة»[11] .

وهو ما يجعل الشخصية ذات تاريخ ممتلئ بالأحداث الدامية ، ويكشف من ناحية عن تلك الصفات التي تتصف بها من روح المغامرة والإقبال على المخاطر ، كما أنها تميط اللثام عن صفات مناقضة يضيفها التأويل فالأحداث المتكررة تجعل من الشخصية إنسانا لا يتعظ ولا يستفيد من أحداث مرت به وعليه أن يكون أكثر حذرا من التعامل معها أو خوضها فيما هو مقبل من أيام ، ولأن الأم لا ترتدع

فإنها متعددة الإصابات ، ههنا تبدو الشخصية مستسلمة لقدرها غير قادرة على تغيير لهذه الأقدار فهي :

«هادئة هدوءا قاتلا مستسلما لولا تلك الانتفاضة التي تأتيها مفاجئة فتتحول ردة الفعل إلى حركة عنيفة لا سبب ظاهرا لها ، حركة جفول غير منسجمة مع طبيعتها» (١٢) .

وهي طبيعة تحمل كل سمات التناقض ، حتى وإن لم تش السطور وحكايات الراوي بصورة مباشرة بذلك ، فالهدوء القاتل يناقض ردة الفعل المفاجئة وإقدام الأم على دخول المخاطر في كل مرة ـ مع علمها أو عدمه ـ من مغبة المخاطرة يناقض سمة التردد التي هي أصل عندها .

«التردد أصل عندها ، والعادة عجلة تطوي ما تحتها»(١٣) .

والصورة التي تبدو مشوهة للجسد تخالف الصورة الموسومة بكل سمات الجمال التي يعرفها البعض عنها :

«لا أحد يلتفت إلى شروخ في وجه امرأة تجاوزت الستين ،
وإن كان بعض زميلاتي أشرن إلى أن وجه أمي صبوح
لولا هذا الجرح الذي لم يكن وراءه حكاية تستحق الرواية»(١٤) .

من هنا تتعدد الحكايات ، فبعضها يستحق أن يروى وبعضها لا يستحق ذلك وهي مسألة لا تعود إلى عدم قيمة الحكاية لأن تروى وإنما ترجع إلى أن هذه الإصابة لا حكاية لها ، للجهل بها ، إذ يبدو أن هناك تاريخا سابقا غير معروف في حياة الأم ، أو أنها طبيعة في الأبناء الذين لا يهتمون بكل شيء في حياة الآباء :

ونحن الأبناء لا نبحث عن شيء وراء حكايات الآباء ، فهذه الخطوط التي تسجل أعمارهم نراها شكلا هلاميا لا ينبئ عن شيء»(١٥) .

القضية إذن تكمن في وعينا نحن الأبناء بهذا التاريخ الذي يحتشد بالأحداث في حياة سابقينا .

(٢) الإصابة علامة على الحكاية ومثير لها:

من ناحية أخرى تكون الإصابة التي تركت أثرها على جسد الأم بمثابة المحتضن لحكاية تبعث على التساؤل والدهشة ، فإذا ما تعددت الإصابات المرئية في جسد

الأم تعـددت الحكايات وتداخلت للدرجـة التي أصبح فـيهـا الجسـد منجـمـا للحكايات وهو ما يجعل مؤشر الدلالة يتجه بقوة إلى كون الأم تجسيدا لعروبة لا تُخفى ملامحها ، فالعقلية العربية والتراث العربي والثقافة العربية تتميز كلها بطبيعة سردية ، يكون القص قاسما مشتركا فيها .

والإصابات من حيث هي مثير تجعل من الأم في المقام الأول مرجعا أصيلا لهذه الحكايات إذ هي الشخص الوحيد الذي عايش الظروف المؤدية للإصابة .

«هذا العرج الخفيف يثير حكاية قديمة ، وعندما يسألها عنه سائل ترد بابتسامة غامضة ، بعض السائلين يتحلون بالبراءة ولكن آخرين كنت أشعر أن سؤالهم يخفى وراءه باعثا مبهما لم أجد في ذاكرتي من الأحداث ما يساعدني على المعرفة . وألفت هذه الحركة الملتوية التي تثير اللعاب في الأفواه المتسائلة وهي تشفط هواء الاستغراب وتكون للعيون حينئذ لمعة غريبة»[١٦] .

وهو ما يؤدي بنا إلى إدراك مدى الإثارة التي تقوم بها الإصابة والتي تعتمد على تباين قدرات الآخرين على الإدراك ، الآخرون تجاه الإصابة ينقسمون إلى :

ـ فريق ظاهر مرويّ عنه .

ـ فريق غير مذكور ينم عنه وضع المتسائلين .

الفريق الأول بدوره لا يتوقف عند التساؤل الداخلي وإنما يتجه بسؤاله إلى الأم بوصفها الشاهد الوحيد ، ولكن الأم تضن بالإجابة ، إذ هي تريد أن تكون كتابا ليس مفهوما تماما ، متعدد مستويات الفهم اعتمادا على قدرات عقلية تخص المتسائلين ، وضنها بالإجابة تجعلهم ينقسمون بدورهم إلى فريقين :

ـ أبرياء في تفسيرهم للابتسامة الغامضة التي تمثل حوارا صامتا يؤسس لعلاقة أو لنوع من علاقات الأفراد بالأم .

ـ غير أبرياء ممن يحلو لهم أن يؤولوا الإصابة أو الابتسامة التي تكون في حد ذاتها إصابة من الأم للحقيقة ، الحقيقة المختفية التي تعرفها هي دون الآخرين ، فالأم ـ بالتأكيد ـ تبتسم وابتسامتها بأثر خاطر داخلي يرد على بالها ويستدعيه السؤال ولكنه يقف عند حدود النطق ، إذ هي لا تصرح إلا بابتسامة غامضة تطفو على سطح ما يدور في داخلها وهي ابتسامة لا تكشف عما بالداخل ، مما يعطي للأم وحياتها عمقا لا يظهر إلا عند فعل الآخرين في التساؤل .

وإذا كان الأبرياء أيضا يخفون ما بداخلهم من تفسيرات بريئة فإن غير الأبرياء ـ وهي سمة تكشف عن طبيعة في شخصية العربي ـ لا يقدرون على أن يكتموا ما بداخلهم لذا تبدو اللمعة في العيون ، تلك اللمعة المنبئة عن مخزون من التفسيرات أو ادعاء العلم بما لم ترد الأم أن تكشف عنه ، وهو ما يثير بدوره تطلعا للمعرفة لدى الراوي الذي يمثل ههنا اختزالا لفريق ـ وهم قلة ـ تسعى للمعرفة اعتمادا على خبرة سابقة وعلاقة سابقة مع الأم .

(٣) قرائن التأويل

مع الثراء الظاهر في شخصية الأم يجد المتلقي نفسه موزعا بين مجموعة من التأويلات ، تأويلات تفرز شخصية متعددة السمات من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا تضن بتقديم شخصيات متعددة ، لذا فإن الشخصية ههنا متحركة في أفق يبدأ من الواحد إلى المجموع وهي في انتقالها هذا تشى بالكثير من السمات التي تجعلها شخصية منفلتة من إسار بيئة تحدد ـ بنظرة محدودة ضيقة ـ بالبيئة التي يعيشها المؤلف ، إذ هي تنطلق إلى آفاق أكثر انفتاحا مما يجعلها نموذجا شرقيا مرة وإنسانيا أخرى محافظا مرة ومتطلعا إلى مسايرة العصر أخرى ، إضافة إلى طبائع خاصة بالمرأة من حيث كونها جنسا يعيش لحظة تاريخية خاصة .

وتتعدد مستويات الشخصية كاشفة عن هذا الثراء ، فهي تتخذ صورا مختلفة :

ـ الأم : بالمعنى المعروف للفظ ، المعنى الحقيقي ، وهنا يكون الراوي واقفا عند جانب ذاتي من تاريخه هو نفسه بأن يحكى عن ماض مستمر ويعتمد على طريقة فنية ، هي طريقة بناء شخصية يحملها ما يبغى قوله وهو إذ يكرر لفظ أمي أكثر من مرة في مفتتح بعض المشاهد فإنه يذكرها بالعلاقة الكاشفة عن امتداد تاريخه هو إلى ذات تحاول إظهار نفسها من خلال الآخر ، ههنا يلح التساؤل عن ماهية الشخصية ليس منصبا على الأم التي أصبحت وسيلة لا غاية وإنما ينصب على الراوي نفسه من حيث امتلاكه لقدرات خداعية يجعلنا من خلالها نتجه إلى الشخصية المرسومة في الوقت الذي يكون فيه قاصدا ذات الراوي نفسه ،

وما ضمير المتكلم الذي يعتمده الراوي إلا استئثارا بخيوط الحكاية من ناحية ، مما يكشف عن حضور جاد له ومن ناحية أخرى فإنه في حضوره يشير إلى أنه الوحيد القادر على أن يبث قيمة معرفية للمتلقى ، تماما كما أن الأم هي الوحيد القادر على أن يفسر ويكشف النقاب عن أشياء وتفاصيل تتحكم في إيرادها أو منحها بقدر للسامعين ، ههنا نصبح أمام راويين لكل منهما المتلقى الخاص به ، فالأم حينما تقوم بتفسير ما هو غامض على الآخرين تقوم بدور في الرواية تحكى من خلاله مجموعة من الحكايات التي قد يهتم النص بإيرادها أو الإمساك عن ذلك ولكن المتلقين للأم أقل عددا من هؤلاء الذين يتلقون الراوي (الابنة) من حيث هو امتداد للأم من ناحية القيام بعملية الرواية . ههنا تتعدد مستويات التلقي ، تلقى النص المكتوب ، المدون من حيث سهولة انتقاله ومن ثم التعامل معه من قبل مجموعة كبيرة من القراء يغطون مساحة كبيرة من المكان المبثوث فيه النص .

إن النص الشفاهي نص محدود التلقى ، لا تسمح عملية إلقائه وبثه بأن يبلغ تأثيره مبلغ التأثير الذي يفعله النص المدون ، لا يفوتنا أن النص الشفاهي في إطار لحظة تاريخية محددة كان محددا بوظيفة التسلية وإزجاء وقت الفراغ وهذا يخالف طبيعة النص المدون ، إن الأم من هذه الزاوية نص شفاهي تطور بفعل التقدم الزمني إلى أن يكون نصا مدونا ، والراوي حين يقوم بعمله يثير أسئلة لا يجيب عنها تماما كما أنه يفتض أسرارا لم تكن الحكاية الشفوية لتقف عندها ، والراوي عندما يفعل ذلك يعتمد على علاقته القريبة بالأم وقدرته التي تميز بها عن الآخرين في الملاحظة :

«من العادات التي لاحظتها على أمي هي أنها تفتح فمها بإنزال شفتها العليا والضغط على أسنانها لتسيطر على كلماتها وكأنها تقوم بتصفية لها»(١٧) .

للأم عاداتها التي تلاحظها الابنة/ الراوي وهي عادات خاصة بفعل الكلام وآلته ، مما يحيلنا إلى تأويل الشخصية بأنها حكاءة متكلمة وأنه يملك تفسير آلية الحكي وتعليلها ففعلها المتعود هذا (لتسيطر على كلماتها) وهو من البداية يكشف عن سمة قارة لدى الأم ، قدرتها على السيطرة أو محاولتها السيطرة على

الكلمات وهو إذ يشير إلى أنها تفعل ذلك كأنها تعمل على تصفية الكلمات فهي إشارة ضمنية إلى أن ما تقوله الأم محسوب كما وكيفا ، من هنا يأخذ الكلام المحسوب طابعا أدبيا من جهة ما ، مما يجعل النص المكتوب نصا على نص سابق ، نص علينا ـ على الأقل ـ أن نعتقد في مصداقيته لأنه وارد من أقرب الناس للمروى عنها ، وذلك بإدخال معيار الواقع ذلك المعيار الذي يبدو منطقيا معتمدا على أن هناك علاقة لابد قائمة بين الأم وابنتها كما أن الراوي لا يرسم من الصفات ما هو غير مألوف خارق للعادة ، وإنما هو يعمد إلى إيراد سمات يمكن اعتمادا على معيار المألوف في الواقع أن تختبر صدقه الفني .

الأم : بمعنى الوطن والنص يقدم من القرائن الدالة ما يؤيد ذلك ويؤكده ، فالراوي الذي يضع مجموعة من العلامات على جسد الأم يفتح أفق الدلالة نحو الوطن بمعناه الأكبر حيث تلتقي صورة الأم المروى عنها بالوطن ، فهي هادئة في استسلام وصلت إلى درجة من الشيخوخة «من حكايتها أدركت أن التكريم لا يكون في كل الأحوال فاتحة خير ، فقد هبط عليها بعد حين من الدهر أصبحت الحياة فيه طعما مشبعا بثقل من شجن متراكمة خيوطه»[١٨] تاريخها الصراعي في جبهات متعددة ونكساتها المتوالية ومحاولة الابنة/ الجيل الجديد أن تصلح من أوضاعها :

«عندما كنت أقلب جسدها المتخشب كي أضمخه بالبودرة المطهرة إبان نكساتها الصحية كنت ألاحظ امتداد الحرق»[١٩] ثم الانقسام تجاه نكساتها ، انقسام الآخرين إلى ثلاثة فرق هي على حسب كثرتها :

الأول : وهو الفريق الذي يتمثل في العامة من الناس الذين قد يدركون ولكن لا يفعلون ، ومع أنهم قوة ضاربة فإنهم يتركون الأمر لأصحابه كأنه لا يعينهم فاقدين القدرة على الاحساس بحق الجوار والإنسانية وفروضها .

الثاني : الأب وهو المكتفى باللوم والتأنيب .

«ذهب روع أبي وبقيت كلمات اللوم واضحة وإن خففها بكلمات مثل (الله يهديها) ، (الله يسامحها) ، (ما عندها عقل) وتتضح اتكالية الأب إذ هو يقوم بفعل ايجابي تجاه موطنه وسكنه في صورته المجازية هذه .

الثالث : الابنة وهي الشخصية الفاعلة الوحيدة تجاه ما يمر بالأم/ الوطن فهي الراوي لرواية من شأنها أن تحافظ على تاريخ الوطن وتعمل على ألا تكون صورة مكررة من الأب الذي يصل به الأمر أن يصف الأم بما هو قاس في وصفه :

«كان لايزال يرى أنها بلهاء بل يقول عنها أحيانا إنها بهيمة»[٢٠] .

ولكن الابنة حريصة على علاقتها بالام ، محاولة أن يكون لها دور في حياتها تصرح بتأثرها لما تراه بها من إصابات :

«قلبي يتقلص وأنا أقلب الجسد وأرى تغضنات الحرق القديم وقد التفت حتى الخلف»[٢١] .

ويأتي مشهد من مشاهد الأحداث في حياة الأم مغذية فرضية الأم بوصفها وطنا وعلامة على واقع مؤطر ومحدد ، ونعنى به مشهد الصوت الذي يفزع الأم مما يؤدي إلى احتراق قدميها ، إنها تنهمك في أداء عملها لدرجة الغيبوبة ، وعندما تفاجئها الأصوات يختل نظام حركتها وتحترق قدماها :

« من السهل أن يختل النظام بفعل صوت ، ولم يكن في هذه المرة صوتا واحدة ولكنها أصوات أعقبتها فرقعة ، كان صوت الرجل الشبحي يأتي من أعلى سطح الجيران قويا يمتد مع اتساع الهواء وانداياحه في فضاء السطوح وتلاقت معه الأصوات الأخرى والفرقعة لتنسكب كلها متضخمة ومنحدرة إلى الحوش الكبير كاندفاع الهواء في واد لتصب كلها في أذن أمي اللاقطة»(٢٢) .

إن الأم التي تمتلك تاريخا من العلاقة بالأصوات والراوي يؤكد هذا التاريخ من خلال اكتشافه له في لحظة خاصة :

«واكتشفت موهبة مدفونة هي قدرتها على تقديم العادي بطريقة غير عادية ، ومن خلال سردها انكشف لي ماضي طبيعتها المتعلقة بالأصوات»[٢٣] .

الأصوات في هذا السياق تمثل المؤثر الخارجي وهي في الوقت نفسه وسيلة فعالة لإدراك ما يحيط بالجسد ، إنه وسيلة تواصل وتفاعل مع العالم الخارجي يتمثل في رد الفعل المترتب على الصوت :

«ولكن لبعضها صدى خاصا بسبب ردة فعلها غير المتوقعة»[٢٤] .

ويكفي صوت واحد ليختل النظام وهو صوت قد يكون عارضا ، ولكن

عندما يرسم الراوي مشهد المصور لرد فعل الأم تجاه مجموعة من الأصوات المتداخلة يرفع من درجة التوتر التي من الطبيعي أن تكون عاقبتها أكثر ضررا ، إن معظم الإصابات السابقة التي لحقت بالأم كانت إصابات تستطيع أن تمارس حياتها معها ، إصابات ليست معوقة إلى حد ما ولكن الإصابة المترتبة على رد فعل كانت من الشدة بحيث إنها أعاقتها عن ممارسة طقوسها اليومية لفترة امتدت لأكثر من شهر ، لقد كان الحدث مسببا بصورة دقيقة إلى حد كبير حيث :

ـ **التوازن : الممثل في حياة طبيعية تعيشها الأم .**

ـ **كسر التوازن** : بإدخال عنصر الصوت إلى إطار الصورة المتسمة بالتوازن ثم دخول النار بوصفها حدثا يوازي الحالتين (التوازن ـ كسر التوازن) فالنار تظهر بداية بوصفها عنصرا مفيدا يساعد على استمرار الحياة ولكنه ينقلب في حالة كسر لهذه الإفادة ليكون عنصرا مهلكا ، مسببا للتشويه والإقعاد عن الحياة الطبيعية ، وهي صورة يمكن لها أن تنطلق من كونها حدثا نصيا إلى اعتبارها حدثا موازيا رامزا إلى حدث واقعي يمثل بدوره التوازن وكسره ونعنى به حدث الغزو الذي لابد للشطي أن يشتبك معه وأن يتسلل الحدث إلى النص حتى وإن حاول النص ألا يظهر هذا الحدث بصورة مباشرة أو حاول المؤلف ألا تكون القصة مكتوبة لمناسبة تزول أهمية النص بزوالها ، ويمكننا في هذا الإطار توظيف الرجل الشبحي القادم من أعلى سطح الجيران[٢٥] .

ـ **الأم** : بالمعنى الأنثوي أي بوصفها أنثى في مجتمع شرقي ، مجتمع يكون للمرأة فيه طابعها الخاص ولها من الحقوق ما يسمح به الرجل ، أحيانا فإذا ما اعتبرنا ـ تأويليا ـ أن الأم نموذج للمرأة بصفتها هذه ، فنحن أمام نموذج دال ، يحمل الرجل فيه ميراثا من العنصرية لجنسه على حساب الجنس الآخر (الأنثى) ، بداية من المرأة التي يكون لها الجانب المستتر الخاص ، ولها العذاب .

«فقدت ولدها الثالث ومرت بنهر العذاب فتجمعت قطراته عليها ، لحظتئذ رأى والـدي ومعه أصحاب الرأي أنها تجاوزت حقل الامتحان الأول ، فالعمر ألقى بحباله عند شاطئ الحكمة و (التكانة) ، فمسّت الثقة دنياها ، فسمح لها أن تخرج إلى السوق ، تقضي حاجات النساء ، مرة أو مرتين في الشهر و في

المناسبات مثل مقدمات الأعياد وشهر رمضان وتكون معها عادة ، رفقة تراقب وتعصم»[٢٦] .

وهو مقطع دال إلى حد كبير على هذه الصورة المشار إليها ، إذ تختص المرأة بالستر والتخفي في مقابل حياة الرجل المتسمة بالعلن والظهور والمجاهرة وهي حالة لها ما يشابهها في التراث العربي مما يفهم منه أنها امتداد لماض قديم[٢٧] .

وعلى الرغم من أن الأم على علاقة خاصة بالأصوات فإن وقع الصوت الرجولي عليها ، كان له كبير الأثر :

«ارتفاع الصوت الرجولي الخشن إيذان بأن ما هو متوقع لم يتم كما قدر له من قبل ، تفجر صراخ الرجلين فاستوى مؤشر الصراع عند حده العالي ، تطامنت كل الأصوات الأخرى إلا صوتيهما فجاء الصراخ كهرباء صاعقة شلت قدرات أمي المتفتحة في ذلك اليوم ، فأعادتها إلى الاضطراب فالانكماش»[٢٨] .

واللافت للنظر أن معظم إصابات الأنثى ناتجة عن أسباب ذكورية وخصوصا الأصوات الذكورية حتى صوت الممثل وهو يصرخ في التمثيلية التي يستمع إليها الأب .

«تفتتح حلقة تمثيلية ذلك اليوم بالصوت الرجولي يتصاعد ضخما حادا صارخا يحمل هجوما كاسحا على المرأة التي لم تنطق :

ـ ماذا تفعلين . .

الصرخة كانت كافية كي تفاجئ أمي التي لا تفرق بين الأصوات ، فزعها قذف بها إلى الأعلى»[٢٩] .

ومرورا على المقطع السابق نجد صفات الصوت الرجولي تعبر عن كل ما هو طاغ وقاس ومهاجم كاسح على الأنثى التي يكون رد فعلها جالبا الخطر لها .

ويأتي الديكان المتصارعان علامة ذكورية أيضا لها أثرها الواضح في إحداث خطر جديد على الأنثى .

«لم تستطع أمي أن تشرح الكيفية التي ألقت بها وسطهما وإن كانت تخمّن أحيانا دون تأكيد بأنه عندما انفجرت تلك الصرخة الحادة فقدت توازنها فارتدت إلى الوراء فإذا هي في الزاوية وفي لحظة تمكن أحدهما من الآخر فراح يدفعه ليحشره في الزاوية التي سبقتهما إليها»[٣٠] .

وتكون الأنثى هي الخاسر الوحيد في هذا الصراع الدامي ، ويأتي صوت الخال مكملا لدائرة الرعب المسببة من الآخر الذكر :

«صوت خالها الجهوري المشرشر ، ارتفع فجأة ليقول شيئا ، تجسم ، تعملق تحول دويا تفجر الخوف فالتهم ذعرها شوقها»(٣١) .

ويكون الصوت الأخير ذو التأثير الأكثر خطرا ، هو القشة التي قصمت ظهر الأم الأنثى ، فالفرقعة التي توالى بعدها الهول على حد تعبير النص جاءت نتيجتها واقعية تحت أنظار الابنة .

«هربت رجلاي بي إلى غرفتها فوجدت الجسد طريحا ، العينان نصف مفتوحتين في تشنج واضح ، والشفتان نصفان : حي وآخر ميت ، ساق تتحرك وأخرى كومة من اللحم المتثاقل ، أيقنت أن الخبر المفزع قد انحدر في أذنيها ، فليست هي من النوع الذي تغيب عنه مثل هذه الأصوات»(٣٢) .

(٤) مشهدية النص

تخالف (جسد) الطريقة التقليدية في كتابة القصة القصيرة بشكل عام من ناحية ، ومن ناحية أخرى تمثل نقطة نضج لصاحبها مقارنة بالأعمال السابقة ، تلك التي اعتمد فيها على طريقة تقليدية ، يتضح فيها الجانب التقليدي ممثلا في لحظة التنوير التالية للعقدة في إقامة عالم القصة .

في جسد ليست هناك لحظة تنوير بالمعنى التقليدي وإنما يأتي النص في مجمله لحظة تنوير يتخلى فيها الراوي عن بعض العناصر السردية التي لا تخفى على المتلقي وإنما يكون اخفاؤها وظيفته الفنية من حيث تساؤل المتلقي عن كنه الشخصية المروى عنها ورموزها وليس هناك ما يمكن تسميته بالأزمة المتعود عليها ، إن الراوي يدخل في موضوعه بصورة مباشرة دون أي دوران حوله وفي مجال تخليه عن بعض العناصر السردية ، يستبدل بالحوار المنطوق حوارا صامتا هو ذلك الحوار الناشئ بين الأم والعالم ، والابنة والأم وغيرهما والراوي عندما يستثمر هذه الخاصية يجعل النص سردا خالصا ، إذ هو يشير إلى ازدحام المكان بالأحداث وافتقاد الأشخاص للتواصل فيما بينهم .

فالأحداث جميعها تحدث في الماضي والراوي يستعيدها بغية ايقاظ هذا العالم الغابر ، وهذه العلاقة بالماضي سمة أصيلة في إبداع الشطي[٣٣] ، ولكنه في علاقته هذه لا يعود بشكل مباشر وإنما يجعلنا نتابع أثره بعد مروره .

وقد أتاحت له تقنية المشهد أن يحقق لنصه من الآليات ما من شأنه أن يصنع جماليات خاصة به ومنها :

أولا : سهولة الحركة بين الماضي والحاضر ، فهو يضفر بين الزمنين بصورة تتماهى فيها الحدود الفاصلة بينهما .

ثانيا : تعدد الأحداث مع ربط معظمها بحالات يضمها الزمن الماضي مما جعل النص على مستوى الكتابة والفضاء النصي مكثفا في كونه منتميا إلى القصة القصيرة ولكنه ذو مساحة أكثر اتساعا على مستوى الصورة المتخيلة حيث هو يختزل المساحات الزمنية في أحداث ، ينجح النص في توظيفها ويجعلها حاضرة بصورة دائمة وتقنية المشهد ، جعلته يحسن التخلص من امتداد زمني واتصاله كان من الممكن أن يجد نفسه مدفوعا لتتبع حالات المروى عنها ، في اتصال زمني مغر يؤدي باصابة النص بالترهل وإنما نجاحه في تقنية المشهد أبعدته من هذه الإصابة ، وقربته من النجاح في الإمساك بخيوط الزمن والتحكم فيها ، إذ تتداخل الأزمنة وتتعدد الأصوات التي تتداخل أيضا بفعل الزمن ولكنها جميعا تمثل خيوطا يحكم الراوي قبضته حولها .

ثالثا : تعدد المركزيات ، ونعني بها التقاط المركزية في سياق المشاهد المتعددة فإذا كان لكل نص مركزه فإن ذلك ينطبق على المشهد بوصفه فاصلة سردية تمثل جملة دالة يمكن التوقف عندها وتؤدي معنى منفصلا مع أدائها للمعنى والدلالة في حالة الاتصال بالمشاهد الأخرى ، وهو ما يعني تعدد الأحداث فلا مشهد بدون حدث شبه منفصل في سياقه ، ففي المشهد الأول يرسم مشهدا يحدد إصابة الأم في فمها واختلاف الآخرين في تأويل هذه الإصابة فتكون بؤرة لحدث يلقى بظلاله على مجريات الأمور مستغرقا لحظة زمنية تطول مساحتها ، ويتسع مداها ، وفي مشهد تال يشير إلى إصابة في الوجه ، ثم تتعدد المشاهد التي تعدد الإصابات المختلفة ، وفي كل مرة تكون الإصابة في المشهد هي بؤرة الحدث ومركزا للمشهد .

ولا يكتفي المبدع بهذه المركزيات وإنما يبث عبارات مركزية أخرى يكون من شأنها أن تقوم بوظائف مختلفة في سياقها :

- في حين توضع في سياق المشهد وفي عمقه فإنها تخفف من حدة التوتر الذي يحدثه المشهد وتأتي بوصفها عبارة مفكر فيها بمثابة نقطة الهدوء المركزي ، وعبارة : «نحن الأبناء لا نبحث عن شيء وراء حكايات الآباء»(٣٤) في موضعها تقوم بهذه الوظيفة في سياقها ، إذ هي تكون في لغتها - وهي السمة الغالبة على هذه العبارات المركزية - تكون مغايرة مختلفة عن لغة المشهد والنص كله .

- وحينما تكون في موضع ليس منفصلا عن سياق اللغة فإنها تخلق منطقية للحدث إذ تعمل على تهيئة المتلقى لاستقبال مالم يكن من السهل حدوثه أو الاعتقاد فيه :

«الزمن يخلق دهشتنا ، وهذه الجارة مدهوشة»[٣٥] .

وهي الوظيفة نفسها التي تؤديها العبارة إذا ما كان موضعها في أول المشهد حيث يكون برمته منطلقا من مصداقية هذه العبارة :

«الأصوات وحدها لا تصنع كلمات ، لذا يبقى المعنى متواريا لا نعرفه»[٣٦] .

ومع تعدد وضعيات مثل هذه العبارات تتعدد وظائفها ، كما أنها بوصفها تمثل لغة مصفاة تكشف عن خصوصية قائلة وتفسح المجال لأن نتعرف على الراوي ليس بوصفه راويا لأحداث أو لأنه يمت بصلة للمروى عنها ، تتيح له وضعيته أفضل لمتابعتها وإنما أرادنا أن نتعرف على الجانب العقلي عنده ، إنها محاولة للخصوصية ، وفض الاشتباك بين أشخاص ثلاثة المؤلف ، الراوي ، المروى عنه[٣٧] .

رابعا : تعدد الاستهلالات : تتيح تقنية المشهد تعدد الاستهلالات إذ يغدو لكل مشهد استهلاله الخاص وعلى الرغم من أنها فرصة للراوي ليعدد هذه الاستهلالات وينوع فيها فإن الراوي ههنا يلجأ إلى استهلال موحد على مستوى اللغة ، حيث تأتي الاستهلالات المشهدية معظمها جملا اسمية ، تستخدم لصالح الزمن الممتد لأحداث النص ، واستهلالات من مثل :

ـ من العادات التي لاحظتها على أمي هي أنها . . .
ـ في جانب الوجه أثر واضح من ضربة مفاجئة .
ـ حياة أمي لا تدخل منعطفا جديدا ، إلا ويكون ثمنه حاضرا .
ـ الأصوات وحدها لا تصنع كلمات . . .

من شأنها ألا تجدد زمنا أوليا يكون لتحديده حصر للمتلقى عند نقطة زمنية يكون معنيا بالبحث في ملامحها على حسب الشخصية المروى عنها على الرغم من أن العامل الزمني لا يمكن تجاوزه في رحلة التعامل مع هذه الشخصية وعلى الرغم من اهتمامه هذا بالزمن فإنه لم يحدد إشارات زمنية مباشرة لإظهار هذا الزمن[٣٨] .

(٥) المكان والإنسان

على الرغم من أن النص يقدم بعض الإشارات الدالة على بيئة مكانية لها مرجعيتها الواقعية ، وأن القارئ يفهم ضمنا من هذه الإشارات أن النص يرسم فضاءه من خلال بيئة شديدة الخصوصية (الكويت)[٣٩] .

فإنه عندما يجري على لسان الراوي ألفاظا يضعها بين قوسين علامة على كونها خاصة بيئية محلية ، لا يعني هذه المحلية تماما وإن كان ينطلق منها وإنما هو يجعل المكان في دلالته منفتحا على أفق أكثر اتساعا وما عدم تحديد سمات فاصلة للمكان في سياق المشاهد إلا وسيلة يؤكد بها هذا الانفتاح وما تغييب ملامح المكان وتقييدها ببعض الصفات العامة إلا انحياز لشخصية المروى عنها وتأكيد لما ذهبنا إليه من كونها الوطن الذي يعاينه الراوي ، والسمات التي تتحدد للمكان هي سمات عامة لوطن وتفاصيل لمجتمع معبر عنه تعبيرا دالا ، فالمطار والطرقات والبيوت والغرف تعد تفصيلات وليست بالدقة أو التعدد اللذين تحدد بهما ملامح الجسد الذي يصبح بديلا عن المكان .

وفي هذا السياق يأتي عدم تحديد اسم الأم أو أسماء الأشخاص (ماعدا يحيى الوحيد الذي غادر المكان للتعليم في بيروت) :

«بعد سنتين عاد يحيى من مقر دراسته ، والده الميسور حرص على إرساله إلى

بيروت للدراسة ، تغير كبير طرأ عليه ، ولكن اهتمام الآخرين به لم يمنعه من أن يخص أمي بسؤال عنها حملته أخته إليها»[٤٠] .

يأتي ذلك كله للإشارة الحادة إلى أن ثمة علامات دالة يوظفها النص لصالح العملية الترميزية ، ويأتي يحيى في سياقه بوصفه المحب أو الأمل أو الحلم الذي أرادت أن تعيشه ولكن الصوت الجهوري للخال يعمل على وأد الحلم في مهده :

«كان من الممكن أن تتكامل الرسالة لولا . . .»[٤١] .

مما يجعل من العلاقة التي كادت أن تنشأ جرحا آخر معنويا ، يمثل الجرح الوحيد من نوعه في سلسلة الجراح التي تداولت على الجسد الأمومي ، الجرح الذي يترك أثرا بدوره هو ثمن لهذا الحب :

«للحب ثمن محفور باق في القدم»[٤٢] .

هوامش الفصل الثالث

(١) «الجسد» القصة الأولى في المجموعة الثالثة «أنا . . الآخر» وهي قصة تمثل منعطفا في إبداع الشطي ، إذ هي تعد من أحدث النصوص لصاحبها ، ثم إنها إضافة إلى ما سبق يمكنها ـ بما تملك من خصائص فنية ـ أن تكشف عن الكثير من جوانب الإبداع الفني والقضايا التي يلح عليها الشطي في أعماله السابقة ثم هي نص ذو مستويات متعددة بالنسبة للمتلقي ، تقف في منطقة تحافظ فيها على القارئ العادي والمتلقي المتخصص .

والقصة تدور حول أم الراوي ، الذي على الرغم من روايته القصة على لسانه بضمير المتكلم فإنه لا يقص عن نفسه وإنما يحكي عن أمه مكتفيا بالوقوف موقفا شبه وسيط ، إذ هو يتتبع تاريخ الأم من خلال مواقف مشهدية ، لا يهتم فيها بذكر الأبعاد التي تعطي صورة أحادية محددة للأم ، وإنما هو يأخذ جانب المراقب المتذكر أو المستعيد لهذه الأحداث التي تمر بها الأم سواء شهدها أم لم يشهدها وعرفها من مصادر مختلفة أهمها آثار هذه الأحداث على جسد الأم ، إضافة إلى بعض المصادر الأخرى الممثلة في أشخاص على الرغم من أنهم يبدون حاضرين بصورة عارضة فإنهم يمثلون شاهدي عيان يستعين بهم الراوي في ايحاء بأن هؤلاء يشاركونه رؤية الأم بصفتها المطروحة .

وحتى لا يبدو الأمر تعصبا من الراوي لهذه الشخصية المروى عنها ، فإن رؤى الآخرين تؤكد ما ذهب إليه الراوي ، يضاف إلى ذلك كونهم يمثلون مراحل تاريخية موازية للأم ، يقوم الأفراد فيها بدور المراقب ، المكمل لصوت الراوي الذي يسرد أنواع الحوادث التي تعرض لها جسد الأم : صدمات حرائق ، نوبات مرضية ، وتمتد رحلة العلاقة بين الأم والراوي حتى وفاة الأم ، وتنتهي الرحلة/ القصة بعبارة دالة ليست شرطا أن تكون صادرة من الراوي . «رحمها الله ! .» .

(٢) المعنى الذي يطرحه تعريف البلاغة في العربية ، (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) ، يفهم منه قدرة

مناسبة الكلام لحالة معينة والقدرة إنما تنبع من اختيار يكون المتكلم ممتلكا أدواته ، لوعيه بما يفعله اللفظ دون البدائل المتاحة ، إنها القاعدة الجوهرية في البلاغة ، بلاغة الكلم ، ولولا تعدد الألفاظ في العربية من ناحية وقدرة المتكلم على امتلاك هذا التعدد أو الوعي به ما كانت هناك بلاغة بمعناها المعروف ، والتوحيدي حينما يطرح البلاغة على لسان أبي سليمان يقول معرفا إياها «هي الصدق في المعاني مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف وإصابة اللغة وتحري الملاحة . . . .»

انظر أبو حيان التوحيدي ، المقابسات ، تحقيق وشرح حسن السندوبي دار سعاد الصباح القاهرة ط ٢ ، ١٩٩٢ ص ٢٩٣ ، وفي تعريفه إشارة إلى قدرة على الاختيار نجدها في إصابة اللغة ، فالإصابة أن تحسن الاختيار وألا تخطئ وأصاب الإنسان من الشيء أخذ منه وتناول انظر : لسان العرب مادة صوب .

(٣) ورد في لسان العرب : أن الجسد هو الذي لا يعقل ولا يميز وإنما معنى الجسد معنى الجثة فقط وهو معنى يحيلنا إلى الواحد الفرد في مقابل إحالة الجسم إلى معنى الجمع دون الإفراد فالجسم جماعة البدن أو الأعضاء من الناس والإبل والدواب وغيرهم من الأنواع العظيمة الخلق . «انظر مادتي «جسد وجسم» .

(٤) ضبطا وتدقيقا للمصطلحات الإجرائية نستخدم جسد النص للإشارة إلى هيكل النص والعناصر التي تشكل النص بوصفه قصة لها تفاصيلها وعناصرها الفنية المؤدية رسالتها المعتمدة على تأويل هذه العناصر وهو الجسد الذي تشكله صفحات النص المكتوب .

أما الجسد النصي فنعني به الجسد ، من حيث هو هيكل متجسد لعناصر يتعامل معها المتلقي في حياته اليومية فالمنضدة جسد ، والحائط جسد والكتاب جسد وكلها أشياء تشغل حيزا من الفراغ بالمعنى الفيزيقي للتعبير ، إنه الجسد كما يطرحه النص والذي قد لا يوجد في غيره ، جسد خاص بهذا النص .

أما نص الجسد فهو ذلك النص المكتوب الذي يطرح من خلال تفاصيله وأدواته الفنية صوتا متحدثا ، واصفا لجسد ، ههنا يصبح الجسد موضوعا ، من هنا يمكننا أن نقول إن جسد النص أداة لموضوع ونص الجسد موضوع لحكاية .

(٥) أنا . . . الآخر ، ص٥ .

(٦) الوجه من المواجهة والمقابلة والمطالعة من حيث هو وسيلة للتعرف على الآخر ، لذا لا يقال للظهر وجه لأنه ليس كذلك ، جاء في اللسان : «وجه كل شيء مستقبله» انظر : لسان العرب مادة (وجه) .

(٧) أنا . . الآخر ، ص ٦ .

(٨) السابق ، ص ٩ .

(٩) السابق ، ص ١١ .

(١٠) د . حميد لحمداني ، مستويات التلقي : القصة القصيرة نموذجا ، ضمن : نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ، كلية الآداب ، الدار البيضاء ، ١٩٩٣ ص ١٢٩ .

(١١) أنا . . . الآخر ، ص ٥ .

(١٢) أنا . . . الآخر ، ص ٦ .

(١٣) السابق ، ص ٧ .

(١٤) السابق ، ص ١١ .

(١٥) السابق ، ص ٦ .

(١٦) السابق ، ص ٥ .

(١٧) السابق ، ص٥ .

(١٨) السابق ، ص٧ .

(١٩) السابق ، ص ١١ .

(٢٠) السابق ، ص ١٣ .

(٢١) السابق ، ص ١٢ .

(٢٢) السابق ، ص١٣ .

(٢٣) السابق ، ص٧ .

(٢٤) السابق ، ص ٧ .

(٢٥) يمكن في هذا الإطار أن نضع في الاعتبار نقطتين :

الأولى : تتعلق بإبداع الشطي في مجمله إذ هو مهموم في مجموعاته القصصية الثلاثة بالقضايا الوطنية والقومية ويكفي الإشارة إلى قصة (عبور النهر إلى ضفة واحدة) ضمن المجموعة الأولى الصوت الخافت لتتكشف مدى الاهتمام بهذه القضايا ، وقد أشار د . محمد حسن عبدالله إلى هذه السمة موضحا بعض الرموز في القصة المشار إليها قائلا :

«يكفي أن نعرف أنه نهر الأردن وأن القصة تجري إبان سقوط الضفة في يد الصهيونية عام ١٩٦٧ لنعرف أنها تهدف إلى تمجيد المقاومة برفض النزوح عن الأرض مهما كانت الضغوط» .

د . محمد حسن عبدالله ، شرخ في الذات الواعية ، قراءة نقدية في مجموعة رجال من الرف العالي ، مجلة البيان ، أبريل ١٩٨٣ ص ٣٣ والمشهد قبل الأخير من القصة (جسد) يؤكد ذلك .

انظر : د . محمد حسن عبدالله ، الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ، رابطة أدباء الكويت ، ١٩٧٣ ص ٤٦٩ وما بعدها .

(٢٦) أنا . . . الآخر ، ص ٧ . والتكانة من تكن ، تكنى أي صارت لها كناية فيقال لها أم فلان ، انظر : لسان العرب مادة تكن .

(٢٧) أقرب الصور التراثية للأذهان ما ورد في ألف ليلة وليلة ، إذ ظلت شهرزاد طوال الليالي في مكان أمين مكين خفي ، هو مكان فعلها الحكائي ، مكان لا يدخله أحد إبان تدفق الحكي ، فلا نقع طوال الليالي على حكاية أو ليلة محكى فيها يقطع الحكي فيها داخل إلى مكان شهرزاد ، ذلك المكان الخفي المستتر في مقابل نهار شهريار ذلك النهار الرجولي إذ يخرج ليحكم ويعدل ويولي ثم يعود إلى مكان شهرزاد وما يقوى هذه العنصرية العبارة التي تتردد طوال الليالي والتي تختتم بها كل ليلة :

(عندما أدرك شهرزاد الصباح سكتت عن الكلام المباح) .

والتي نفهم منها أن شهرزاد لو تكلمت في الصباح لصار كلامها غير مباح كما أن الإباحة ممنوحة لها من الآخرين فاللفظ (اسم مفعول) يشير إلى هذا المنح ، يضاف إلى ذلك أن الصباح علامة على الجهر والعلن مما لا يناسب خفاء المرأة/ شهرزاد وسترها وليس معنى ذلك أن الحكاية تكون ليلا ، ففي حكاية السندباد البحري المشابهة إلى حد كبير لحكاية شهرزاد ، يحكي السندباد نهارا في مقابل حكاية شهرزاد ليلا مما يزكي هذه الحالة ، حالة النهار الرجولي .

تفصيلا لهذه الصورة انظر كتابنا : استراتيجية المكان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٩٩٨ ص ٢٢١ وما بعدها .

(٢٨) أنا . . . الآخر ، ص٨ ، وصورة الأم في مواجهة الصوت الرجولي تذكرنا بالشاعر العربي عندما قال في بيت دال :

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى
وصوّت إنسان فكدت أطير

(٢٩) أنا الآخر . . . ص ١١ .

(٣٠) السابق، ص ٩ .

(٣١) السابق، ص ١٨ .

(٣٢) السابق، ص ٢٠ .

(٣٣) انظر : د . محمد حسن عبدالله في دراستيه المشار إليهما سابقا .

(٣٤) أنا . . . الآخر، ص ٨ .

(٣٥) السابق، ص ٧ .

(٣٦) السابق، ص ١٤ .

(٣٧) يكثر الخلط أحيانا بين الثلاثة وخاصة بين المؤلف والراوي للدرجة التي يعتبر البعض فيها أن الراوي ما هو إلا أداة يحركها المؤلف، ينحصر دوره في توصيل المضمون الإبداعي، كما أن شخصية الراوي في حاجة إلى بحث أعمق وأوسع تكشف عن أبعادها الذاتية والفنية .

(٣٨) الاسم في اللغة قد يشير إلى حدث غير مقترن بزمن، وقد لا يشير إلى حدث ولكنه في الحالتين لا يقترن بزمن في مقابل الفعل الذي يكون قرين الزمن دائما . وما ينطبق على الاسم ينسحب على الجملة الاسمية في علاقتها بالزمن .

(٣٩) يضاف إلى ذلك الإشارة الجغرافية إلى الجنوب (عُمان) يقول الراوي : «وقد ظل زمنا يتحدث عن الساحرة القادمة من الجنوب، لعلها من عُمان»، ص ١٥ .

(٤٠) أنا . . . . الآخر، ص ١٧ .

(٤١) السابق، ص ١٨ .

(٤٢) السابق، ١٨ .

* * *

قصة

جسد



من العادات التي لاحظتها على أمي هي أنها تفتح فمها بانزال شفتها العليا والضغط على أسنانها لتسيطر على كلماتها وكأنها تقوم بتصفية لها ، ونلمح أسنانا بيضاء لاتزال قوية ثابتة لايشوب منظرها شائبة لولا الثلاث التي انكسرت أطارفها فتشرشرت بفعل حادثة قديمة .

وحين تميل على من تحدثه تشفع ميلها بابتسامة معتذرة قالت ابنة جارتنا عنها بأن السماحة تطل من وجهها ، ولم يتورع أحد الزملاء حين حمل إليّ رسالة عاجلة ، من أن يقول لي عنها بأنها تمتاز بطلعة جميلة لا يخطئها الناظر إليها من بعيد ، من المؤكد أنه لم يرها وهي تتحرك حيث يبدو الالتواء القديم في قدمها ، أثرا باديا في المشية فيرتفع جزء من المؤخرة ويهبط آخر . وقد أصبح لا يثير الانتباه بحكم مزاحمة الشيخوخة له ، هذا العرج الخفيف يثير حكاية قديمة وعندما يسألها عنها سائل ترد بابتسامة غامضة ، بعض السائلين يتحلون بالبراءة ولكن آخرين كنت أشعر أن سؤالهم يخفي وراءه باعثا مبهما لم أجد في ذاكرتي من الأحداث ما يساعدني على المعرفة . وألفت هذه الحركة الملتوية التي تثير اللعاب في الأفواه المتسائلة وهي تشفط هواء الاستغراب وتكون للعيون حينئذ لمعة غريبة .

أمي هادئة هدوءا قاتلا مستسلما لولا تلك الانتفاضة التي تأتيها مفاجئة فتتحول ردة الفعل إلى حركة عنيفة لا سبب ظاهرا لها ، حركة جفول غير منسجمة مع طبيعتها .

* * *

في جانب الوجه أثر واضح من ضربة مفاجئة ، خط هلالي مغروس يتضح مداه عندما تحرك (ملفعها) الساتر لأجناب الوجه ، فيلمع المشباك الذهبي ، وفي الوقت نفسه تسمح حركة الرأس برؤية أول الجرح بينما الحركة اللاإرادية

المستمرة لتوسيع أجناب غطاء الرأس تكشف عن امتداده ، الذي تحول إلى أخدود قديم تضاءل السؤال عنه ، فلا أحد يلتفت إلى شروخ في وجه امرأة تجاوزت الستين ، وإن كان بعض زميلاتي أشرن إلى أن وجه أمي صبوح لولا هذا الجرح الذي لم يكن وراءه حكاية تستحق الرواية ، ونحن الأبناء لا نبحث عن شيء وراء حكايات الآباء ، فهذه الخطوط التي تسجل أعمارهم نراها شكلا هلاميا لا ينبئ عن شيء .

ولكن الجارة القديمة التي التقت بها في المطار حرصت على أن تتعرف على حدوده فدست أصبعها بين (الملفع) والوجه متمعنة في الجرح القديم الغائر الممتد والذي تغضنت أطرافه وتلاحمت بتشويه فأصبح واديا مسيطرا على شكل وتضاريس الوجه الذي استطال .

كانت الجارة تطري ذلك الجمال القمري القديم فراحت تتحسر عليه .

من المؤكد أننا نحتفظ بصور في داخل أذهاننا عن أناس فنتوهم المتوسط فائق الجمال والمعتدل القامة طويلا ، الزمن يخلق دهشتنا ، وهذه الجارة مدهوشة ، حقيقة أن أحدا لم يقل إن أمي لم تكن جميلة ، ولكن المبالغة عند ذلك الجيل تثير في نفسي شكاً كبيرا .

سعادة أمي بهذا الإطراء فكت عقدة اللسان ، كنا على ارتفاع ستة وثلاثين ألف قدم عندما راحت تروي متوسعة ما حدث ، خرجت عن تحفظها الذي أعرفه ، واكتشفت موهبة مدفونة هي قدرتها على تقديم العادي بطريقة غير عادية ، ومن خلال سردها انكشف لي ماضي طبيعتها المتعلقة بالأصوات ، ليس كلها ولكن لبعضها صدى خاصا بسبب ردة فعلها غير المتوقعة . .

من حكايتها أدركت أن التكريم لا يكون في كل الأحوال فاتحة خير ، فقد هبط عليها بعد حين من الدهر أصبحت الحياة فيه طعما مشبعا بثقل من شجن متراكمة خطوطه ، فقدت ولدها الثالث ، ومرت بنهر العذاب فتجمعت قطراته عليها ، لحظتئذ رأى والدي ومعه أصحاب الرأي أنها تجاوزت حقل الامتحان الأول ، فالعمر ألقى بحباله عند شاطئ الحكمة و(التكانة) ، فمست الثقة

دنياها ، فسمح لها أن تخرج إلى السوق ، تقضي حاجات النساء ، مرة أو مرتين في الشهر وفي المناسبات مثل مقدمات الأعياد وشهر رمضان ، وتكون معها ، عادة رفقة تراقب وتعصم .

التردد أصل عندها ، والعادة عجلة تطوي ما تحتها ، فالمنحة تأخرت فأصبح نور الشارع حارقا للعين مربكا للخطوة ، لم ترحب بهذا الفضل لولا الضغط الداخلي ، فقد مل من حولها ذوق الرجال الذين لايجلبون لهن إلا كل غريب وساقط في السوق ، كان آخرها ملابس عسكرية من مخلفات الحرب .

حياة أمي لا تدخل منعطفا جديدا إلا ويكون ثمنه حاضرا ، وهذا الخط المتعرج في الوجه شهادة مقبولة . خروجها الخامس للسوق هو المحسوب لها وعليها ، فالمرات الأربع السابقة كانت تابعة لذوات الخبرة ممن لهن قدم راسخة .

اتخذت سمت القائد ، فالتي كانت معها أصغر سنا والمسؤولية حرج يجعل الأقدام أثقل من المعتاد .

ولكن بين تقاطعات السوق ودكاكينه تأخرت الرهبة وتقدم الانهماك .

ارتفاع الصوت الرجولي الخشن إيذان ما هو متوقع لم يتم كما قدر له من قبل ، تفجر صراخ الرجلين فاستوى مؤشر الصراع عند حده العالي ، تطامنت كل الأصوات الأخرى إلا صوتيهما فجاء الصراخ كهرباء صاعقة شلت قدرات أمي المتفتحة في ذلك اليوم فأعادتها إلى الاضطراب فالانكماش .

تقارب ديكان فانتصبت شعرات الغضب سهاما مصوبة ، اندفعا من الجهتين ، أحدهما عن يمينها والآخر عن شمالها ، فأصبح موقعها على رأس المثلث . تماسك كل ما فيهما بعنف شرير فكانا كتلتين متلاحمتين تتقافز منهما حركات الحـــدة الطائشة ، التحامهما يهصرها في الزاوية التي حشرت بها ، وانفتح رعب بنيرانه .

لم تستطع أمي أن تشرح الكيفية التي ألقت بها وسطهما ، وإن كانت تخمن أحيانا دون تأكيد بأنه عندما انفجرت تلك الصرخة الحادة فقدت توازنها فارتدت إلى الوراء فإذا هي في الزاوية ، وفي لحظة تمكن أحدهما من الآخر فراح يدفعه ليحشره في الزاوية التي سبقتهما إليها ، ولكن الآخر استعاد سيطرته على

الموقف فتجمدا عند أنفها وخوفها يضغطها إلى الخلف فالجنب ، زاوية الخد ا صطدمت واستقرت على الحافة الحادة العارية للباب الحديدي الجرار والذي كانت أطرافه دالة على عمل غيرمتقن .

وعنـــدما تداخلت الأيدي الخشنة لتفــك الكتلتين المتصارعتين كانت أمي أكثر الثـــلاثة نزفا ، قطرات الـدم تشــرشــر فيمتـصـها ثوب يخفي سواده احمرار الدم الدائم .

***

حينما تسمح لأصابعي بتخلل شعرها تصطدم بنتوء في رأسها لجرح آخر لم يخفه شعرها الكثيف والذي كان أقرب إلى الخشونة فلم تستطع السنوات أن تأخذ منه شيئا ، المنظر يكتمل حينما تجلس في منتصف غرفتها ومن الشباك تبسط الشمس مستطيلا داخل الغرفة ، نصف جسدها في الشمس وقد تربعت ومشطها الخشبي يتحرك بين خصلات شعرها ، الشهبة غالبة على السواد ، لايكاد مفرقها يفصل إلا عن خط دقيق بينما يتكاثف الشعر في كل جزء ولايشذ عن هذا إلا جزء صغير شبه دائري تحيط به جذور الشعر الممتد ، بقعة بيضاء تكشف عن فروة الرأس . لقد ألفت هذه البقعة منذ أن أقحمت نفسي رغما عنها محبة في تضميخ شعرها بالزيت ، السؤال عن الأشياء القديمة في هذا البيت متوقف ، فكل شيء كان موجودا قبلي جعلته الألفة جزءا من الطبيعي الذي لا يسأل عنه .

ولكن هذه البقعة المنكشفة ، بالذات ، أعرف تاريخها ، كنت في الثالثة عشرة حينما احتضنتها وقد امتزجت بقع الدم بلون الفستان المدرسي الأخضر الكريه الذي اختاره مفتش من مفتشي المدارس تكلس ذوقه في سواد السبورة وبياض الطباشير . فاجأني المنظر فانزرع الرعب فهربت إليها فتلقفتني ممسكة بي بيد والأخرى تضغط على رأسها ، على فوهة ينبثق منها الدم وقد سالت خطوطه آخذة اتجاهات متعددة نازلة من جوانب الرأس ، الجبهة والرقبة والجيد

والأجناب ، منظر ظل يتجدد كلما رأيت خطوط الحناء ، حينما تضعها في رأسها . تسيل داكنة في نفس خطوط الدم السابقة . أخذت تهدئني والوهن باد عليها ، والدي يقبل وقد حمل بيديه عدة الستر : العباءة والبوشية ، يحرص على تغطيتها ويمسكها من جانب الكتف .

بعد ثلاث ساعات عادا وقد تورم رأسها بالشاش الأبيض ، ذهب روع أبي وبقيت كلمات اللوم واضحة وإن خففها بكلمات مثل : (الله يهديها) ، (الله يسامحها) (ما عندها عقل) .

عندما نتبين الأمور نضحك . فالمصادفات تتلاقى لتخلق وضعا أو حادثة ، فوالدي الذي لا يحب أن ترتفع الأصوات في بيتنا اضطر إلى ما لا يحب عندما حشا الطبيب أذنه اليسرى بالقطن . هو مغرم بسماع الراديو وخاصة التمثيليات التي يحرص على سماعها لوحده ، يقلب رأسه بطريقة معينة نحو الراديو ويسد منافذ الصوت فلا يشاركه في السماع أحد . تفتتح حلقة تمثيلية ذلك اليوم بالصوت الرجولي يتصاعد ضخما حادا صارخا يحمل هجوما كاسحا على المرأة التي لم تنطق :

ـ ماذا تفعلين . .

الصرخة كانت كافية كي تفاجئ أمي التي لا تفرق بين الأصوات ، فزعها قذف بها إلى الأعلى ، طار الجسد فاشتبكت قمته بالشباك الحديدي الذي كانت زخارفه أسياخا ملتوية إلى الخارج . لم تستطع أن تفسر لأبي شيئا ، اعتذارها عن خطئها دموع وهمهمات . بعد سنوات سألتها وأنا أمر بالزيت على شعرها فكانت إجابتها : انصب الصوت داخل أذني وكأنه رصاصة انغرست في صدري ، صراخ والدك مقدمة لشر قادم ، ولم أشعر وقتها إلا والسيخ في قمة رأسي . شعرها جميل لولا هذه البقعة ، وكانت محاولاتي تفشل في تغطيتها ، كانت غرزها من السوء بحيث تدبب الموضع إلى الأعلى ، فأصبحت البقعة البيضاء واضحة .

***

صعندما كنت أقلب جسدها المتخشب كي أضمخه بالبودرة المطهرة إبان نكساتها الصحية كنت ألاحظ امتداد الحرق ، أطرافه تبدو في باطن الفخد ، الأثر مثل غصن مكتظ بأوراق جافة ، من قبل كنت ألحظ الحرق حينما تتخلص من حرصها الشديد على حماية جسدها ، قلبي يتقلص وأنا أقلب الجسد وأرى تغضنات الحرق القديم وقد التفت حتى الخلف .

كنا في منتصف الستينيات ، دخلت وسائل حديثة كثيرة إلى منزلنا ، شيئان لم يستطيعا اختراق تحفظات والدي ، فهو لم يقبل أبدا نظام المنزل الافرنجي ، ولم يتخيل أن يكون بيته خاليا من الأحواش المربعة ، وعندما زحفت أطراف من الحظ إلينا اشترى بيتا جديدا على النظام القديم ، فرحتنا به لا حد لها ، بأرضه الملساء وحماماته المتعددة ، البلاط المزخرف والصنابير التي ينحدر بها الماء من باطن الحائط ، وحوشه الكبير الذي يخفي خلفه حوشا صغيرا مستطيلا مندسا بعيدا عن العيون ، فيه المطبخ والحمام وحوض الغسيل ، وهذا الحوش هو المكان الوحيد الذي تحولت أمي إلى جزء منه ، تحبه لميزة خاصة هي بعده عن الشارع والذي يجعل الأصوات والمفاجآت بعيدة .

الشيء الآخر أن والدي ، رغم حرصه على شراء كل جديد لنا ، لم يتنازل عن الخبز الرقاق الذي يغمسه في (اللبن) الرائب ، وهي رغبة لا تملك أمي لها ردا ، بل تسعد بها ، تشعل نارها في حوشها الصغير حيث تتجرد من الحذر والترقب ، وتترك ليديها حرية التحرك على (التاوة) في الأمسيات أو بعد صلاة الفجر .

ولأن حياتنا يدخلها جديد كثير فإن مفارقات هذا الجديد قد تحمل معها أذى غير متوقع ، وهذا الحرق المتلوى في جسد أمي واحد من هذا ، فعندما أشعلت النار وتمكنت في جلستها منحنية على التاوة التي بدأت تنشنش بصوت لهيبها وسعادة بادية على وجه أمي وهي ترش بزجاجة ذات ماسورة ركبها والدي تضخ الكيروسين الذي يساعدها على إذكاء اللهب بدلا من النفخ المتوارث .

الانهماك حالة من حالات الغيبوبة التي تعين على استهلاك الوقت المتطاول داخل البيوت المربعة ، وطبيعة فيها راسخة تفصلها عما حولها ، والحوش المنزوي عالم يسمح لها بهذا كله .

من السهل أن يختل النظام بفعل صوت ، ولم يكن في هذه المرة صوتا واحدا ولكنها أصوات أعقبتها فرقعة . كان صوت الرجل الشبحي يأتي من أعلى سطح الجيران قويا يمتد مع اتساع الهواء وانديـاحه في فضاء السطوح وتلاقت معه الأصوات الأخرى والفرقعة لتنسكب هذه كلها متضخمة ومنحدرة إلى الحوش الكبير كاندفاع الهواء في واد صغير لتصب كلها في أذن أمي اللاقطة ، أصوات سكاكين تنحدر منحطة عليها . وجاءت ردة فعلها أطبقت فخذيها بقوة وبحركة واحدة تحركت اليد لتجمع ثوبها المنحسر عن أطراف جسدها . مع الالتفاتة انكفأت على جانبها لتصطدم ، كالعادة ، اليد الطائشة بالزجاجة الرشاشة التي انثلم طرفها على حافة (التاوة) وانسكب السائل نارا شيطانية تندفع مخالب معقوفة ، تنشب بالفخذ .

وظلت أمي أكثر من شهر تتلوى في الغرفة وقد عرى ساقها تغطيها كلة بيضاء ، كان والدي يحرص على إحكام جوانبها وينش الذباب عنها وهو لايزال يتعجب من ردود فعلها وعدم حيطتها ، ورغم تظاهره أمامنا باحترامه لها فإن شفقته عليها هي الأكثر بروزا ، وكان لايزال يرى أنها بلهاء بل يقول عنها أحيانا إنها بهيمة .

وعندما أرفع رأسي وأرى خزان ماء الجيران الذي بدأت أطراف الصدأ تسيل منه أتذكر العمال الذين تجمعوا فوق السطح حوله عندما كان جديدا وقد تطامن صوتهم وملكهم الخوف والحيرة حين فاجأهم منظر النار والمرأة . .

كان الجرح بارزا متخشبا تحت يدي وأنا أضع البودرة عليه .

* * *

الأصوات وحدها لا تصنع كلمات ، لذا يبقى المعنى متواريا لا نعرفه ، غمغمة وعبارات ترددها حين التعرض لالتواء القدم ، تردد قائلة إنها عندما كانت في السابعة عشرة من عمرها تهاوى بها الجدار الحامي للسطح والذي تفتتت أطرافه بسبب ديمه مملة ، وتضيف في حالة الانفراج أن سقوطها كان إلى الشارع ، وأن

شخصا فر منزعجا عندما رأى جسدا ينحدر عليه من الأعلى بعد أن سبقته قطع الطين ، وأن جيرانا كثيرين تقاطروا إليها ، وحكت متذكرة (البشت) الذي ألقاه عابر عليها ، ووصفت منظره الخجل حين وقف ينتظر استرداد بشته وقد انكشف سره ، فقد كان مزقا مهلهلة يخفي عيوبه بطيه ووضعه تحت إبطه . نوادر تروى أما التفاصيل الأخرى فقد ظلت صفحة مكشوفة عند أناس آخرين إلا أنا . والآخرون يتحدثون عادة عن كل شيء ولكنهم - ولهم الشكر والحمد على هذا الشعور - يتحرجون فيحجبون أخبار الصفحات المطوية للآباء . لقد كان تواطؤا محمودا ، فاختفت بعض أطراف حادثة قديمة عادية جدا ولا تستدعي كل هذا . الجارة التي ألقتها مصادفة الطائرات المتكررة استهواها حديث الأمس فغمزت ، ملمحة ، إلى الشيطنة القديمة ، كانت أحاديثها عن أخريات ، عن مريوم التي تتخفى بملابس الرجال لتقطع (السكيك) مساء متجولة ومتنقلة من بيت لبيت ، فطومة التي امتهنت التنقل بين السطوح مراهنة على أنها تستطيع الوصول إلى السوق من أعلى السطوح ، وامتدت مساحة صوتي أمي وجارتها عندما استعادا طريقة فطومة وقدرتها على القفز خاطرة السكة من أعلى ، ووقفة الفزع التي استولت على ملا علي عندما رفع رأسه وإذا بغمامة حمراء تحدث صوتا قافزة مسافة الثلاثة أمتار والنصف هي مقدار عرض السكة . وقد ظل زمنا يتحدث عن الساحرة القادمة من الجنوب ، لعلها من عُمان . ولم تخف تلميحها إلى فعلة أمي فضغطت على فخذها ضغطة ذات معنى مذكرة إياها بأن قصتها مع الحائط لا تقل طرافة عن فعلة فطومة .

حين ألحت علي الرغبة باستكمال حلقات هذه الحادثة دعاني الخبث إلى أن أستنجد بصديقتي المشاكسة سعاد ، وفي لحظة شيطنة وافقتني على أن ما يقال عن أمهاتنا لا يقال لنا ، وأنا أحب أن أعرف ما تبقى من أطراف الحقيقة .

كان تحديد أمي لعمرها صحيحا ، فهي كانت فعلا في السابعة عشرة . وأن جدار السطح الحامي تهاوى بها في الشارع ، وحكاية صاحب (البشت) صحيحة ، وأن الناس العائدين من السوق ، والذي بيتنا القديم في بداية الطريق إليه ، تجمعوا حولها ، ولكن هناك خطوطا أخرى للحادثة :

انتبهت الصبية إلى جمالها المتميز ، قامتها تقطعت تقطيعا أنثويا متكاملا يملك قابلية جذب الرأس إليها ، رأته في عين (الحمّار) الذي لم يكن يعير أحدا أي اهتمام وفي وقفة مساعد الملا الخجول الذي لم يقاوم رغبة إعادة النظر إليها أكثر من مرة . ومن يومها تعمدت أن تشد العباءة إلى جسدها فتكور الأجزاء البارزة فيه ، وتحرص أن تبعد طرفيها من أعلى فتتضح مساحة من الجسم البشري المنتشر خارج العباءة . فرحها بهذا الشباب وانفتاحها على الآخرين جعلها حمامة يشيع في داخلها أمن وإقبال على كل ما حولها ، كأنها تريد أن توزع شبابها على كل أجزاء الطريق ، وأصبح الشارع محلا لأكثر من قادم يتلكأ في انتظار هذه التي تتبختر بين البيوت . تفتح على الدنيا لم يخلق كي يستمر ، فقد كان هناك ثلاثة بالمرصاد ، جدي طيب ولكنه غير متراخ ، أما أخوها فلا يحسن إلا استعمال يده ، وتتجسد كل الشراسة في الخال . بعد ثلاثة شهور سكب (الجاز) على العباءة وأشعلوا فيها النار واختفت طلعتها من الطريق .

بعد أقل من شهر عادت الرؤوس المتلكئة مرة أخرى وأخذت الأعين ترتفع إلى أعلى الحائط حيث السطح ، فقد استعاضت عن الشارع بعشق هواء السطوح المنعش ، فتلازم ظهورها مع العصر حتى المغرب . وبعد شهرين ، مع أول الظلام ، ارتفع صراخها وكان هناك شبحان متقابلان يميلان بعصبية منظمة على جسدها المتكوم ، ضرباتهما متناغمة مثل حركة (دق الهريس) ، فعليها أن تدفع ثمن الجمال المقبل على الحياة عندما تكون بين ثلاثة رجال يحفظون التاريخ المحلي ومقولات المجتمع المنظم .

انصلح الحال وانعدم الضلع الأعوج ، ومضت سنة أخرى أو أكثر ، ووجد النسيان طريقه ، فلم يعد أحد يذكر الجميلة التي هجم عليها الشباب فانبلج الجمال فظنت أن حقا عليه للآخرين ، ولكن التفتح سنة الحياة وغيرها كثيرات ، الأرض تطرح الجميل المبدع ، أما هي فقد عرفت حدودها . تآلفت مع الحذر ، واعتادت الانحناء عندما تصعد للسطح لحاجة ما ، منكبها ، حين تتحرك ، أعلى من رأسها ، ولم تكن تفارقها ارتعاشة خفيفة في قدميها .

بعد سنتين عاد يحيى من مقر دراسته ، والده الميسور حرص على إرساله إلى

بيروت للدراسة ، تغير كبير طرأ عليه ، ولكن اهتمام الآخرين به لم يمنعه من أن يخص أمي بسؤال عنها حملته أخته إليها ، هذا السؤال أطلق الأفكار التي شدت العزيمة ، كلاهما كان يتوقع شيئا ، فوجد شيئا آخر ، فشخصية يحيى الشرسة العابثة التي اضطر والده إلى انتشاله من ميول الضياع ودروب الشيطنة تحولت إلى الهدوء ، استطال جسمه ، بانت عليه الأناقة الجاذبة للأنظار ، ارتفع صدره وأصبحت خطواته مستقيمة ثابتة ، أما هي النمرة الشرسة القوية الواثقة من نفسها والتي أطاحت به أرضا مرتين ، وسخرت منه بعد ذلك عشرات المرات تحولت إلى عين خجلة تصادق الأرض وتحسن قراءة التراب وفي صوتها تأتي وصوصة لا حروف لها .

شهور الصيف الطويلة صنعت شيئا بينهما لا أحد يعرفه . سافر ليعود على غير توقع بعد أربعة أشهر ، وفي يوم عودته حدث الحادث . كان ربيعا جميلا . ديمة استمرت أياما ، قطرات مائها المتوالية خلخلت جدران وأسطح البيوت الطينية ، وعندما سطعت الشمس كانت الحجة قاطعة ومقنعة للبقاء في السطح مع الضحى لنشر كل مبتل ، تفتح استقبالها للسماء ، واقتربت من الحائط محافظة على المسافة بينه وبينها ، أطل يحيى من آخر الشارع مقبلا ، مالت وحاولت أن ترفع جسدها أكثر منتظرة ارتفاع عينيه المتوقع ، كانت المرة الأولى التي تصادف خروجه الذي توقعته بعد سؤاله . وعندما رفع رأسه انقطع حذرها فضغطت على الجدار أكثر فأكثر ، حواسها انصهرت متكورة شوقا . تلكأ أمام باب المنزل المقابل ، كانت هناك طلعة ترابية مرتفعة عن مستوى الشارع فاعتلاها ، أرادت أن تطلق صوتا فخرج هواء مندفعا من الصدر يحمل معنى دون كلمات . ارتفعت يده بإشارة لها معنى ، هزت رأسها كي تستكمل فك الشفرة ، كل وجدانها وحيويتها مركزة لتفسير الإشارات السريعة ، كان من الممكن أن تتكامل الرسالة . . لولا . .

صوت خالها الجهوري المشرشر ، ارتفع فجأة ليقول شيئا ، تجسم ، تعملق تحول دويا تفجر الخوف فالتهم ذعرها شوقها ، ودفعت رجلها لتنطلق ولكن حركتها تحولت إلى قوة ضاغطة على الحائط الطيني ، الذي اهترأ من المياه وقد

جففت الشمس بعض أطرافه ، وتهاوى جسدها على مقربة من الحبيب القادم الذي لم تشفع له الجروح التي أصيب بها من تصاعد اللمز والغمز .

للحب ثمن محفور باق في القدم .

***

إحساسها بالصيف يأتي مبكرا ، تستعد له بشراء القماش الأبيض (للدشاديش) أخي الذي كان يعدها بقضاء الصيف كله معها ولكنه يتأخر دائما . تدس القماش تحت سريرها لا تخرجه إلا بعد أن يتحدد وصوله ، عاد هذا حيا في ذاكرتي عندما تبين لي أن أخي لم يتقيد بقوله لي من أن القبول بالواقع هو إيمان بالحياة ، أحس بارتعاشة كتفه التي كشفت عن غصة وهزة بكاء مرير ، قميصه الأبيض الفضفاض يتموج من عنف حركته ، عصرني تذكر حركتها المنكبة على الأرض وهي تلملم القماش ، وجاءت صورة الجارة الطيبة التي عانت معي أيام المحنة ، فعندما انشلت مقدرة التصرف عندي كانت أم سالم تدس يدها تحت السرير لتخرج القماش ، تطويه ثم تدسه معها في العباءة وقد حملت بيدها عدة الجسد الميت .

ينكمش تجلدي عندما أرى منتصف غرفتها خاليا منها وأفتقد يدها المتحسسة الأرض من حولها باحثة عن (دلة) قهوتها اليومية ، فمنذ أن تقاصر نظر عينيها أصبحت تستعين بحركتها الدائرية الحذرة المستعينة بسمعها الذي بقي قويا . كل ما حولها محدد مكانه فلم تعتد في حياتها أن يكون أحد معينا لها . إن جزءا من الصورة المطمئنة التي كنت أتزود منها مع كل صباح قد طواه الفراغ الأسود ، أصبح ظهري يستند إلى هواء ، لم تبرد جروحي بعد ، أصبح خط النفس منفتحا على الأحزان بعد شهور الموت التي عشت ثوانيها السوداء .

تسعة شهور مضت على الفرقعة التي توالى بعدها الهول وكان للذهول زيارة ثقيلة ، وفي الخامسة صباحا توالت الفرقعات ، هي وحدها التي لم تتأخر عندها ردة الفعل ، فعندما انحدرت من السطح وقد حطمت صور الطائرات الحربية

الشك وجاء يقين محزن ، هربت رجلاي بي إلى غرفتها فوجدت الجسد طريحا . العينان نصف مفتوحتين في تشنج واضح ، والشفتان نصفان : حي وآخر ميت . ساق تتحرك وأخرى كومة من اللحم المتثاقل ، أيقنت أن الخبر المفزع قد انحدر في أذنيها ، فليست هي من النوع الذي تغيب عنه مثل هذه الأصوات .

عندما حملتها إلى المستشفى كنت أقوم بعملية فيها الكثير من السخرية ، فحين يقتحم الجنود الغرباء المدينة لا يبقى لامرأة عجوز مشلولة مكان ، وطرح جسدها في جانب من غرفة متسعة غادرها المرضى ودخلها الجرحى ، تقلبت بين الوعي والغيبوبة وبعد ساعات دوى انفجار كبير ، اهتزت الجدران فانتفض الجسد المسجى ، تولدت قوة فيه فانقذف فإذا هو على الأرض ، تناثرت أوعية وانسكبت محاليل وتدلت أنابيب .

رحمها الله !

***

الخاتمة

يتوقف صوت الناقد ، ولكن صوت المنقود مازال هو المستمر ، الأعلى ، المتدفق ، هكذا كل عملية نقدية رحلة في بحر ، لا يتغير البحر كثيرا بانتهائها ولكنه يبقى ، يعود لطبيعته بعد ارتفاعات موجية وانخفاضاتها وبعدما يحمله المرتحلون من رذاذ المياه أو رائحة البحر ولكن من قال : إن رائحة البحر تنقص بتنفس أهل الأرض واستنشاقهم لها .

حاولت العملية النقدية أن تقارب النص في سياقه وفي بحره ، واضعة في اعتبارها أن تقف عند عناصر سردية لم تلح عليها الأقلام كثيرا وأن تستكشف مناطق مجهولة في فضاء النص الإبداعي .

لقد وضعت الدراسة نصوص مؤلف واحد تحت مجهر النقد في جولة بين نصوصه ، ولم يتسع المجال للتعامل مع كل القصص وإنما بعضها مما سمحت ظروف العمل به .

توقفت عند العنوان بوصفه عتبة دالة ونصا موازيا وحللت البنية الدالة لعناوين المؤلف في حالتي الإفراد والاتصال . وبحثت في اسم المؤلف بوصفه عتبة لا يتحقق النص المكتوب إلا بها ثم في عتبات أخرى تختص بها نصوص الشطي .

وفي الفصل الثاني توقفت عند بلاغة النص القصصي محاولا ربطها بالبلاغة العربية في مفهومها الراسخ وساعٍ إلى إنتاج بلاغة جديدة لها مفاهيمها التي تتجه للرسوخ .

واهتم الفصل الأخير بدراسة واحد من النصوص التي تتيح الفرصة ـ لكونها ثرية معطاءة ـ للناقد أن يستنطقها فتعد بالكثير مما من شأنه أن يدل على ثراء النص وخصوصيته وعلى النقد أن يستجلي هذه الخصوصية التي تعد بدورها معيارا فنيا .

ثم جاء نص جسد ليكون شاهدا على خصوصيته ملازما لتحليله ، مراقبا لمحاولة الكتابة النقدية دخولا لنسيج النص أو لحم الإبداع .

المحتوى

صدر ضمن هذه السلسلة